siune animată a „Tinereții fără bătrînețe" sau a lui „Harap Alb"?

Fără crispare în fața cărților faimoase

Animatorul nu este închipuit pășind în vîrful picioarelor prin bibliotecă. Stăruie impresia că el este prin vocație un ironist, că literatura nu-i poate inspira decît replici parodice. Multe exemple confirmă această părere. Din „Odiseea" lui Homer, regizoarea Luminița Cazacu a împrumutat cîțiva eroi pe care i-a făcut protagoniștii unui hazos serial despre condiția femeii, **Penelopa,** iar din palpitantul roman „Cei trei mușchetari" de Alexandre Dumas, Victor Antonescu a preluat cîteva peripeții șarjate amabil în episoadele unui ciclu unde „pozitivii" sînt șoricei, iar „negativii" motani. Tragedia shakespeariană „Romeo și Julieta" cunoaște versiuni animate serioase, ca aceea străveche a lui Anson Dyer, din 1919, dar și multe tratări în cheia parodiei, una dintre cele mai recente, din 1984, semnată de iugoslavul Dusko Petricic, închipuie povestea de iubire și de ură petrecută în familiile Montague și Capulet într-o lume de monștri.

Atitudinea necrispată în fața marilor cărți nu este însă tradusă întotdeauna în parafraze umoristice și în aluzii comice. Eroii îndrăgiți ai literaturii sînt evocați și pe ton nostalgic, așa ca în poeticul film al lui Vlado Kristl intitulat **Don Quijote** (1960) sau ca în **Hidalgo** (1974) de Ion Truică, peliculă de nouă minute care nu este o relatare a întîmplărilor tragicomice ale „cavalerului tristei figuri", ci un admirabil eseu despre donquijotism. Regizorul nostru a mai realizat după această formulă o altă peliculă omagială, **Carnavalul** (1972) inspirată de teme și personaje din opera lui Andersen. Tot cu referiri la întreaga creație a scriitorului, dar cu o mai vădită intenție de a ecraniza, autorul a tradus în imagini de mare noblețe povestirea **Prințul fericit** (1980) de Oscar Wilde.

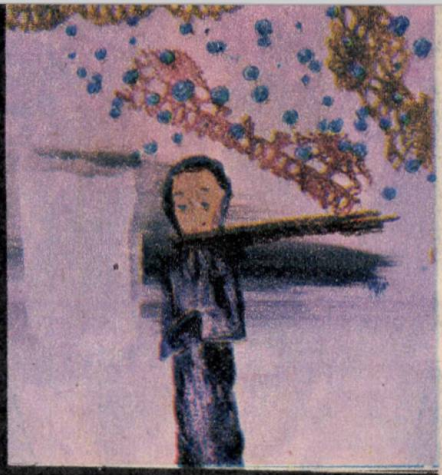
Inspirarea din cărți faimoase este uneori pentru animatori prilejul unor performanțe stilistice. În dificila tehnică a ecranului cu ace, Alexandre Alexeieff a realizat **Nasul** (1963) după proza cu același nume a lui Gogol. Modelînd plastilină colorată, americanul Will Vinton a reușit o feerică versiune a **Micului prinț** (1980). Pentru admiratorii frazei nuanțate a lui Saint-Exupéry, filmul pare însă destul de rudimentar. Deși inspirată din „Metamorfozele domnului Samsa", nuvelă a frămîntatului Kafka, **Metamorfoza** (1978) canadienei Caroline Leaf este un model de fidelitate față de spiritul sursei literare. Realizată în tehnica animației de nisip, pelicula reușește să comunice acel neliniștitor „mal de vivre", sentiment emanat de mai toate paginile prozatorului. Suprarealismul a oferit animației un text savuros, „Ubu rege" de Alfred Jarry, după care polonezul Jan Lenica a turnat un lung metraj de mare inventivitate plastică. Din această rapidă trecere în revistă a încercărilor artei a opta, de a traduce în imagini marea literatură, se vede că cele mai fericite contacte au fost înlesnite de natura cărților vizate. În cele mai multe cazuri, alura lor fantastică a fost puntea de legătură cu limbajul specific animației.

Poezia și animația: o comună „poetică"

„În animație totul se poate" este deviza nescrisă a slujitorilor artei a opta. Filmul animat nu imită viața, ci o interpretează, creînd o nouă realitate. Marea sa putere de a comprima și dilata timpul și spațiul, de a zămisli o lume autonomă în care totul este cu putință, îl aseamănă poeziei. Ca și aceasta, el are un limbaj prin excelență metaforic. Neobositele metamorfoze ale formelor și liniilor au harul de a materializa abstracțiunile și conceptele, de a vizualiza fantasticul. Depinde numai de priceperea autorilor de a face din convenționalitatea mijloacelor forța lor de expresie. Imaginînd în **Scurtă istorie** (1957) un strănut al soarelui, Gopo creează într-o secvență de cîteva secunde o întreagă cosmogonie. Printr-un ingenios gag, autorul reușește să sugereze, nu departe de adevărul științific, nașterea sistemului solar. Neîngrădita libertate poetică a animației a atras de partea ei poezia. Gestul s-a concretizat în opțiunea tematică a unor realizatori tentați să traducă pentru ecran din acest gen literar, sau prin trecerea unor poeți în rîndul scenariștilor. Un exemplu celebru pentru a doua ipostază este Jacques Prévert, colaborator inspirat al regizorului Paul Grimault. Împreună ei au realizat **Micul soldat** (1947), o duioasă poveste despre o păpușă îndrăgostită de un soldat de lemn și **Păstorița și coșarul** (1952), un delicat lung metraj ce demonstrează forța iubirii de a înfrunta prejudecățile sociale.

Din poezia românească, animatorii noștri au fost atrași la început de „bucățile" pentru copii. Tudor Arghezi este un autor preferat și meritat amintite mai ales două filme inspirate de versurile sale: **Zdreanță** (1956) de Olimp Vărășteanu și **10 cățel** de Laurențiu Sîrbu. Glumețul Marin Sorescu a sugerat ideile unor pelicule grave: **Picătura** (1966) de Sabin Bălașa și **Expertiză de artă** (1979) de Adrian Petringenaru. Cel mai pasionat traducător al poeziei în limbajul animației este Ion Truică. După ce a povestit în imagini de dramatică frumusețe „Balada meșterului Manole" în **Marea zidire** (1974), el a încercat să vizualizeze universul poetic al unor autori moderni. **Crepuscul** (1982) este un eseu despre obsesiile tematice ale melancolicului Bacovia, iar **Remember** (1977) și **Farul** (1978) întruchipează în desene gracile și hieratice metafore-cheie din creația lui Nichita Stănescu, cel care ne-a fascinat cu „o viziune a sentimentelor". Este de admirat obstinația realizatorului de a găsi imaginilor literare echivalențe vizuale, apelînd arareori la cuvînt. Reușitele sale țin de expresivitatea plastică, dar mai ales de neobositul efort de interpretare a textului inspirator. Cu mijloacele sale în perpetuă mișcare și transformare, cultivînd constant în spectator facultatea uimirii, arta a opta izbutește ca, în relația sa cu literatura, să evite plicticoasa ilustrare.

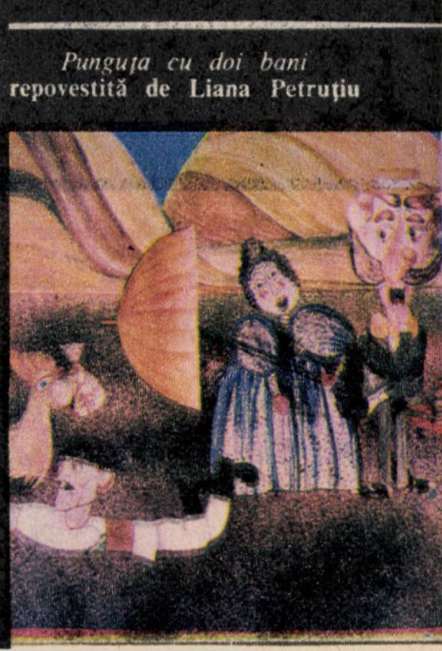
Dana DUMA

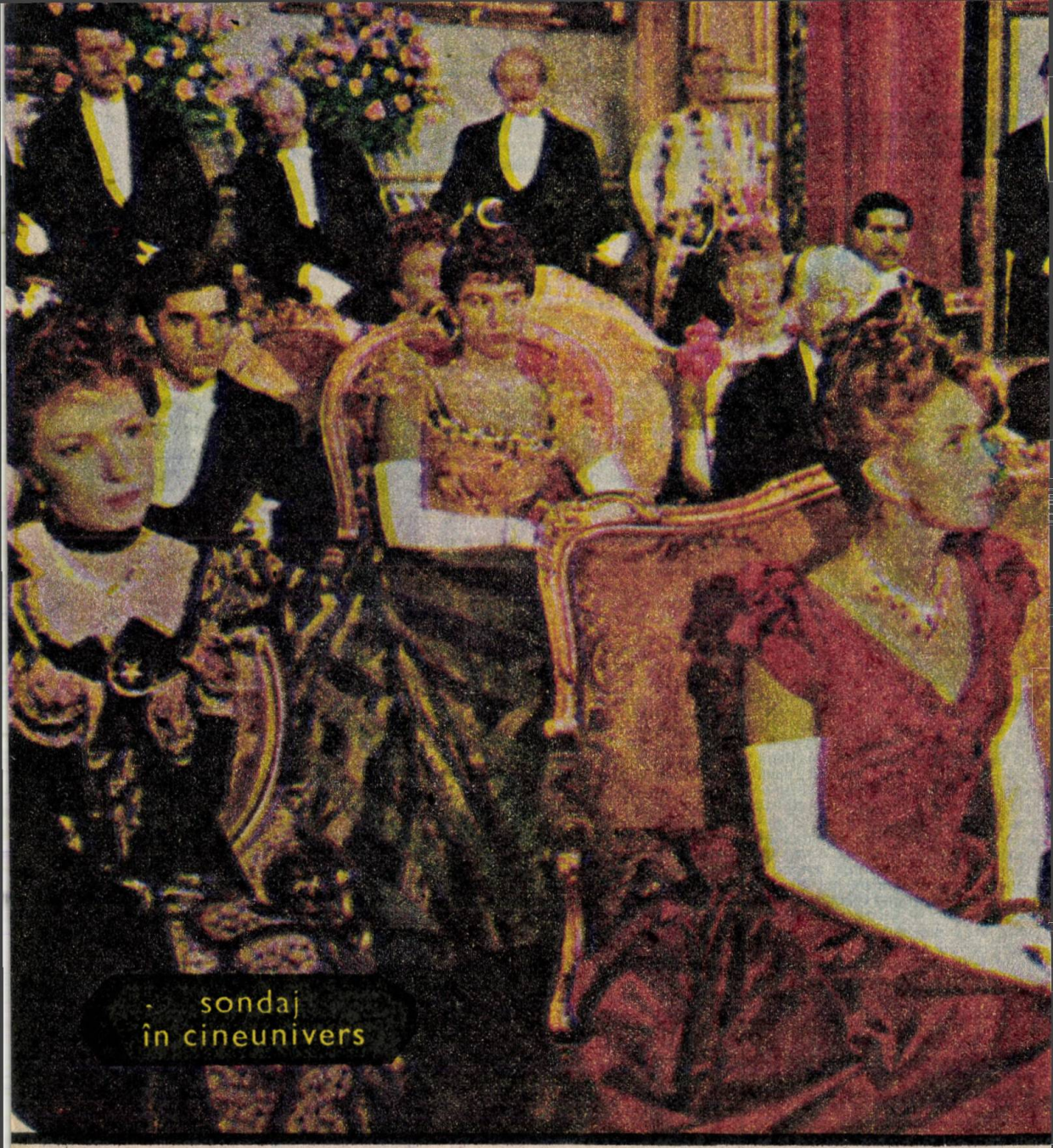


O feerie — Andersen în viziunea lui Iordan Chimet și Ion Truică
(Fetița cu chibrituri)

Robin Hood **în variantă zoo...**

Punguța cu doi bani
repovestită de Liana Petruțiu





sondaj
în cineunivers

O falsă problemă majoră: conflictul dintre cuvînt și imagine

După D'Annunzio, „Inocentul" de Visconti

Este evident că larga deschidere spre public sau, mai bine zis, spre toate tipurile de public, de la cele mai exigente la cele mai puțin pretențioase ca și accesibilitatea, reală sau doar bănuită, constituie un factor deloc neglijabil care favorizează, în ce privește înțelegerea fenomenului cinematografic, frecventele confuzii între cultural și artistic.

Ecranizarea — un teren al confuziilor?

Un exemplu caracteristic pentru asemenea confuzii îl reprezintă, fără îndoială, ecranizările. Nimeni n-a contestat și nimeni nu poate contesta marea lor importanță culturală. Nu numai analizele critice, ci și datele statistice demonstrează rolul lor însemnat în dezvoltarea gustului pentru lectură și, în general, pentru introducerea spectatorului într-un univers al ficțiunii superioare, pentru familiarizarea (chiar dacă, uneori, superficială) cu literatura națională și cu cea universală. Mare parte (sau, mai exact, cea mai mare) din ecranizări au, într-o măsură mai mare sau mai mică, aceste calități, dar, în același timp, cea mai mare parte din ecranizări se rezumă cu sau fără voia autorilor lor, la aceste atribute, indiscutabil importante. Se petrece aici un proces, perfect contrar celui pe care Roland Barthes îl găsea caracteristic operelor de artă; în ecranizările „co-

93288

mune" textul comentează imaginile, iar imaginile ilustrează textul.

Într-un fel, valoarea culturală obturează valoarea artistică, şi am putea spune că îndeobşte ecranizarea obişnuită e mai degrabă artizanat decît artă. Maurice Blanchot spunea undeva că, spre deosebire de opera de artă, obiectul artizanal nu trimite la el însuşi, ci dispare complet în folosinţă, trimite, deci, doar la valoarea sa utilă şi abia în măsura în care-şi depăşeşte funcţiunea poate fi considerat operă de artă. Ecranizarea curentă există în primul rînd prin raportarea la ceea ce este funcţia sa esenţială, la ceea ce constituie utilitatea sa: a difuza, a face vizibilă (prin mijloace cinematografice şi pentru publicul cel mai larg) o operă de artă exterioară, în speţă o operă literară.

„Dacă necesitatea culturală a ecranizărilor e în afară de orice discuţie, valoarea lor artistică ridică întrebări şi naşte dificultăţi"

Ecranizarea — o simplă traducere?

Continuînd demonstraţia pe aceste coordonate, am putea spune că, într-o bună măsură, ecranizarea echivalează cu o traducere. Desigur există traduceri (ca şi ecranizări, dar despre aceasta vom aminti mai tîrziu) care se constituie în opere de artă originale. Traducerile fraţilor Schlegel şi ale lui Tieck din Shakespeare sînt, mai presus de fidelitatea şi calitatea excepţională a transpunerii, opere fundamentale ale spiritualităţii romantice din Germania de la cumpăna secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, realizări emblematice pentru o perioadă de nemaipomenită eflorescenţă filozofică, literară, muzicală şi, prin aceasta, opere de artă nemuritoare. Tot aşa, traducerile „Iliadei" şi „Odiseei" realizate de G. Murnu rămîn ca o operă de artă de prima mărime a literaturii române, o operă în care sevele profunde şi pure ale limbajului păstoresc românesc îşi fac auzite excelenţa într-o creaţie absolut originală, dincolo de (şi fără a trăda nici o clipă) originalul homeric. Mai aproape de noi, versiunea „Ghepardului" realizată în româneşte de Taşcu Gheorghiu, trimite nu numai la opera italiană ci şi la un univers stilistic, specific literaturii române, univers de sorginte mateină, la o modalitate inegalată de a evoca somptuozitatea obosită a crepusculului.

Dar, marea majoritate a traducerilor, socotite reuşite, îşi propun (sau realizează) altceva: restituirea, pe cît posibil mai apropiată a originalului şi doar atît. Ca în formularea lui Blanchot, amintită înainte, obiectul dispare în folosinţa lui. Se pleacă, poate, de la iluzia că prin traducere sau ecranizare, semnificatul rămîne acelaşi, în condiţiile în care se schimbă semnificantul, cînd în opera de artă există de fapt, între ele, o unitate indestructibilă. Cum bine spunea Jean Starobinski, scriitura (în înţelesul de construcţie artistică) nu este intermediarul îndoielnic al experienţei interne, ci chiar această experienţă. Or, în cele mai multe cazuri, ecranizarea (sau traducerea) nu-şi propune (conştient sau inconştient) decît un asemenea rol de intermediar.

Ce este intertextualitatea?

Iată, deci, că dacă valoarea culturală a ecranizărilor e în afară de orice discuţie, statutul lor artistic ridică întrebări şi dificultăţi. S-ar putea susţine că ecranizarea literaturii este unul dintre cele mai tipice aspecte ale „intertextualităţii". Aceasta este, de pildă, teza de bază a unei deosebit de interesante şi inteligente lucrări de doctorat, a eminentului scenarist român Dumitru Carabăţ, teză intitulată „Tratarea literaturii în opera lui Visconti. Propuneri pentru o teorie a ecranizării literaturii". E un punct de vedere care oferă dublul avantaj al raportării la elementele esenţiale şi al propunerii unei viziuni unitare şi integratoare.

Dar intertextualitatea, atît de cultivată şi apreciată în cultura contemporană, trebuie, în primul rînd, înţeleasă ca o translare pe alte coordonate, dintr-un cod în altul, al unui text (sau a profilului unui text) translarea efectuîndu-se însă în cadrul aceluiaşi sistem, respectiv al literaturii. Nu este aceasta, poate, o condiţie intrinsec şi imperios limitativă, dar, în orice caz, trecerea de la un sistem la altul (respectiv, în cazul care ne interesează, de la arta literară la arta cinematografică), complică lucrurile şi sporeşte dificultăţile.

Grosso modo, operaţiunea intertextuală poate să îmbrace fie forma reluării unor teme arhetipale sau a unor trame narative, clasicizate, familiare, accesibile cititorului, din nevoia de a sublinia permanenţa, eternitatea unor situaţii doar aparent noi sau din nevoia artistică de a masca superioritatea „zicerii" asupra elementelor factologice, fie, în cele mai multe cazuri, să adopte o poziţie polemică faţă de structura textuală primară. În această din urmă ipostază, e vorba de demontarea încheieturilor structurii originare, de cîştigarea unui anumit recul, a unei anumite exterioriţăţi critice care să conducă la destrămarea vrajei textului prim. Unei asemenea abordări nu-i este străină, deseori, o anumită viziune parodică (în sensul superior al termenului), o anumită atitudine ironică. Ironia, arată Starobinski, interpretează raportul diferenţiat între timpuri (şi suportul intertextual este totdeauna aşezat în timp, n.n.) în beneficiul prezentului, spre deosebire de nostalgia care-l interpretează în beneficiul trecutului. Într-un fel, aşa cum spunea Marx, ne despărţim de

Daniel Olbrychski, **într-un film semnat** *Wajda*: Pădurea de mesteceni

trecut rîzînd, iar istoria se repetă (şi ce este altceva raportul intertextual, altceva decît „repetare a istoriei"?), cel mai adesea, în haina comediei.

Ce este „lectura realităţii"?

Spuneam înainte că în cazul ecranizărilor — ca trecere nu de la un cod la altul, ci de la un sistem de coduri la altul — dificultăţile se amplifică. E interesant şi semnificativ că în teza de doctorat amintită, D. Carabăţ — parcă pentru a răspunde dinainte obiecţiilor posibile — enunţă o foarte seducătoare premisă. Oricît ar părea de ciudat, afirmă D. Carabăţ, filmul-ecranizare nu este doar rezultatul lecturii operei literare, ci rodul unei duble lecturi: pe de o parte, rezultatul lecturii operei ecranizate, iar pe de altă parte, consecinţă a ceea ce s-ar putea numi „lectura realităţii". Filmul ca produs intertextual este compus dintr-o ţesătură de urme (conceptul este împrumutat de la Jacques Derrida) dintre care unele duc clar spre operele ecranizate, după cum altele ne călăuzesc spre o lume diferită de cea a ficţiunii textelor literare (lume ce poate fi exprimată, la rîndul ei, prin alte texte), pe care o numim „realitate" (în fond, arată D. Carabăţ, laturi esenţiale ale experienţelor sociale, morale etc. trăite direct şi indirect de cineastul ecranizator). Ultimele urme explică, alături de cele ale productibilităţii limbajului cinematografic diferenţele totdeauna existente dintre textul literar (donator) şi textul filmic (beneficiar).

Credem că şi pe baza unei asemenea demonstraţii, apare evident că ceea ce numim ecranizare nu se poate reduce la o simplă transcripţie în cod cinematografic a unui text literar (şi în acest context, un concept ca cel de „fidelitate" îşi manifestă neconcludenţa); dacă filmul-ecranizare se reduce doar la atît sau chiar dacă „fidelitatea" faţă de textul-donator se dovedeşte copleşitoare în defavoarea „lecturii realităţii" şi a ceea ce s-a numit mai sus „productibilitatea limbajului cinematografic", avem de-a face doar cu ceea ce numeam „obiect artizanal".

Cu toate acestea, interpretările care se bazează pe teoria fidelităţii textului filmic faţă de textul literar, pe teoria care face din literatură o sursă majoră (dacă nu chiar sursa primordială a oricărei creaţii cinematografice valabile) continuă să ocupe un loc important în critică, ba chiar să prolifereze.

Imaginea inferioară faţă de cuvînt?

La o privire mai atentă, apare clar că asemenea interpretări, asemenea teorii pornesc de la premisa, de obicei implicită dar de mare rezistenţă şi de mare circulaţie, premisa inferiorităţii de esenţă a imaginii faţă de text (adică faţă de cuvînt). Se manifestă o veritabilă atitudine maniheistă în tratarea deosebirii între cuvînt şi imagine, ignorîndu-se că, de fapt, în cîmpul artei, şi cuvîntul şi imaginea funcţionează ca „text".

Dacă s-a spus, şi pe bună dreptate, că asistăm în zilele noastre la o ofensivă de amploare a imaginilor (vizuale), nu mai puţin adevărat este că vremea actuală consemnează şi o îndîrjită contraofensivă a celor care văd în imagine (mai ales în cea în mişcare şi mai ales în cea care cunoaşte o răspîndire de masă) sursa tuturor nenorocirilor care ameninţă structurile noastre sociale, morale, culturale ş.a.m.d. Asistăm la o bizară (şi involuntară, desigur) alianţă a celor, pe de o parte, care se reclamă de la unele vechi religii orientale sau de la iconoclaşti şi care se regăsesc astăzi în teoriile diferitelor grupe „integraliste" sau „fundamentaliste" şi care toţi văd în imaginea vizuală o manifestare satanică cu cei, care, pe de altă parte, jinduiesc în pofida atîtor asalturi ale ştiinţei şi filozofiei contemporane spre un univers fundamental armonios şi bine ierarhizat, construit în jurul unui element central şi primordial care nu poate fi decît cuvîntul, cu cei fascinaţi de succesele într-adevăr spectaculoase ale lingvisticii contemporane, cu cei care se situează pe poziţiile unui conservatorism „de bun simţ" (a cărui premisă implicită este, bineînţeles, oroarea de „noutăţi") şi cu alţii şi alţii. Se admit, eventual, de către unii „anti-iconici" mai lucizi sau mai conciliaţi unele concesii: astfel, imaginea fixă, respectiv pictura, îşi poate găsi, după ei, între anumite limite, un loc în cetatea spiritului. Imaginea în mişcare (cinematograful, în primul rînd) rămîne însă, tot după ei, condamnată la ostracizare sau, în cel mai bun caz, la un rol explicit subaltern. Se extinde astfel, parcă, cunoscuta legislaţie britanică de inspiraţie victoriană, după care în barurile de noapte şi în alte localuri specializate se pot prezenta nuduri feminine, dar numai imobile; orice mişcare, cît de neînsemnată atrage după ea calificativul de „obscenitate" şi conduce automat la aplicarea rigorilor legii.

De la *Duiliu Zamfirescu* la *Dan Piţa*: Tănase Scatiu

Bach sau Beethoven se pot „povesti"?

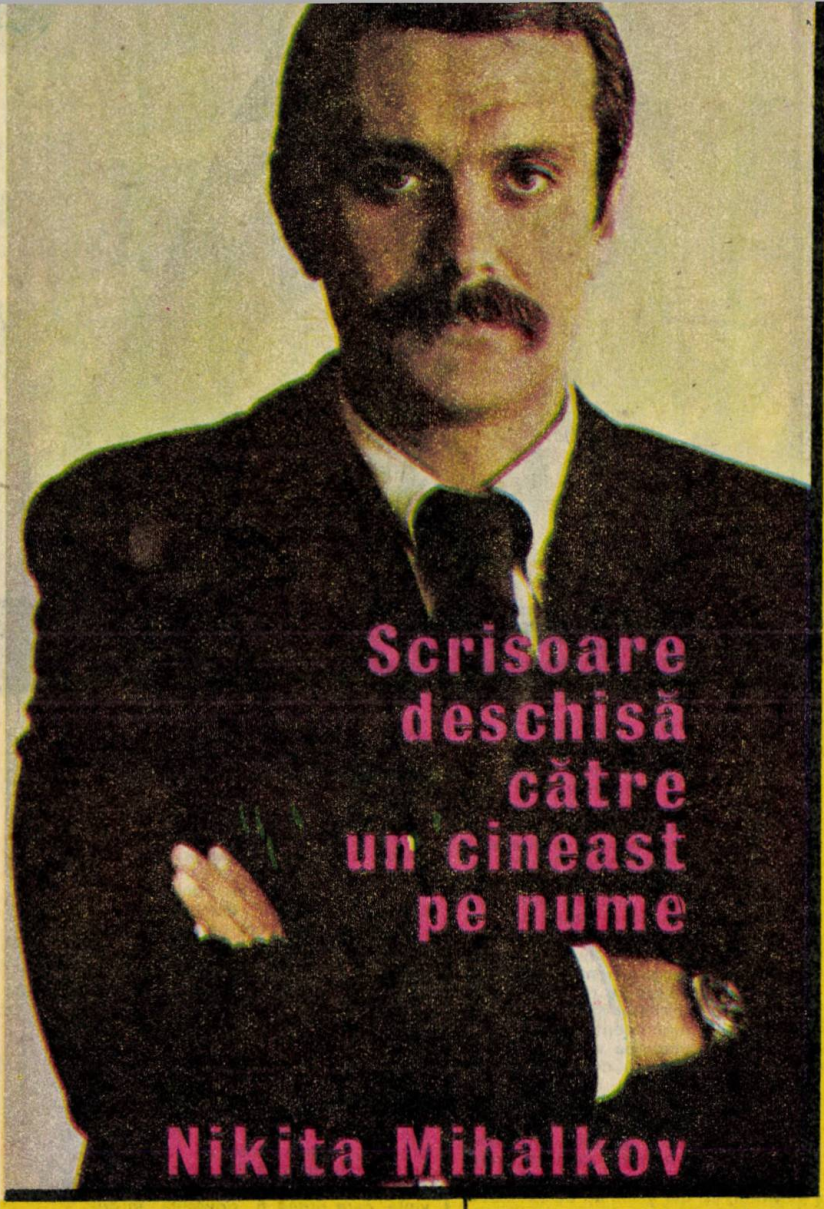
Nu e cazul să consemnăm aici prea multe exemple despre consecinţele uneori tragi-comice ale aplicării pedestre a teoriei despre superioritatea absolută a cuvîntului. Unii îşi mai amintesc, probabil, de vremea cînd „scenariul literar" era considerat condiţia sine qua non, ba chiar unică, a realizării filmelor. Pe baza unui scenariu literar bun, filmul bun trebuia să vină oarecum de la sine. În consecinţă, pentru realizarea de filme de calitate se punea problema mobilizării nu a cineaştilor, ci a scriitorilor. Cam în aceeaşi vreme, de presiune a dogmatismului, se susţinea că singura muzică (indiferent de gen) care merită să fie promovată este „muzica cu program" adică, mai pe românește spus, acea muzică în spatele căreia se presupunea că se pot pune cuvinte, care putea fi „povestită" în cuvinte. Redactorii de la Radio sau de la instituţiile muzicale se străduiau să inventeze cîte o povestioară în spatele fiecărui concert de Bach sau sonate de Beethoven, fără acest apendice muzica respectivă riscînd să fie considerată de categorie inferioară.

Ca să revenim la ecranizări, e folositor poate să amintim — şi experienţa de cinefil a fiecăruia dintre noi o confirmă — că de cele mai multe ori (ne referim aici, bineînţeles, numai la opere reuşite) textul literar donator constituie doar punctul de plecare care în procesul creaţiei cinematografice este exaltat şi negat, descompus în elementele sale particulare şi sintetizat într-o idee directoare, rîndit, expurgat, îmbogăţit, reconstruind, în fine, într-o structură nouă care este „textul" filmic.

Să ne gîndim, de pildă, la o indiscutabilă capodoperă a artei cinematografice, binecunoscută publicului

(Continuare în pag.128)

H. DONA



Scrisoare deschisă către un cineast pe nume

Nikita Mihalkov

Partea proastă, domnule, este că în viața mea n-am scris decît scrisori închise, timbrate și expediate prin poștă. Partea și mai proastă este că nici prin cap nu-mi trece să încep cu „Stimate Nikita Mihalkov, de cînd v-am văzut întîiași dată, pentru prima oară (formularea aparține unui mare dramaturg român, Ion Luca Caragiale pe care cu siguranță l-ați fi iubit „la nemurire"), deci, de cînd v-am văzut filmele, călcîiul sufletului meu critic — sau de critic — a luat foc și tot arde, vreo zece ani sînt de atunci și nici pompierii, și nici spiritul pompieristic n-au ce-i face: el arde. De aici încolo, scrisoarea ar trebui să se așeze pe argumente. Ar trebui, adică, să răspund la un imposibil **de ce.** Imposibil, că de unde și pînă unde să mă întrebe pe mine Nikita Mihalkov măcar și cît e ceasul, darămite de ce am luat eu foc la filmele sale? Formula cu scrisoarea deschisă, așadar trebuie lăsată baltă iar eu, de bunăvoie, nesilită de nimeni și mai ales neîntrebată să mă apuc să spun ce am eu cu filmele lui Nikita Mihalkov. De ce mă simt în stare și îmi place și „îmi pică bine" să le răsfoiesc așa cum se răsfoiesc paginile cărților de căpătîi — adică acelea pe care le ții la căpătîiul patului și al capului tău — cărțile cu care dormi — cine doarme — pentru că le iubești, pe care le răscitești pe sărite, pe pagini, pe rînduri. Pagina 155 sau 205, rîndul trei dreapta sus, sau stînga jos, numai ca să mai auzi o dată cum sună în tine — să zicem, să zicem: „Am 35 de ani, am 35 de ani și n-am făcut nimic"!

Partea proastă cu filmele ar fi că nu au pagini, dar cum să ne împiedicăm noi într-o asemenea bagatelă și, la urma urmelor, nici măcar nu este foarte adevărat, pagina filmului fiind un cadru sau o secvență sau o replică și ce dacă numerotată doar în decupajul regizoral? Pe mine, de exemplu, nu mă interesează nici cît negru sub unghie ce număr avea, în decupaj, cadrul acela dureros pînă la urlet din **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** în care Platonov cel iertat și înțeles plîngea, ocrotit în brațele soției, ca un copil în brațele mamei, plîngea pentru că se lovise rău la suflet, se lovise morțal, se lovise pînă în dorința de moarte, și, scăpat, rușinat, umilit de propriile neputințe nu mai avea ce face decît să plîngă cum crede lumea că numai o femeie poate plînge, lumea care nu știe că nu există plîns mai greu și mai grav decît plînsul unui bărbat care supraviețuiește unei mari umilințe...

Și ce contează oare ce număr de cadru avea „Somnul de la amiază" din **Cîteva zile din viața lui Oblomov?** Toropeala care trecea ecranul intra în sală, în oameni, îți intra în oase, te înfunda în scaun, te făcea una cu o amiază toridă la conac, îți ardea ultima rezistență de spectator cu ochi critic, te lua cu ea, în ea, parte din ea, torpoarea atîtor amiezi la conace — să știți că nu neapărat rusești, dar mai cu seamă rusești. Amorțeala aceea care ștergea frontierele de rasă și de clasă, victoria naturii asupra naturii umane. Victorie scurtă dar repetabilă, încăpățînată ca picătura chinezească, fiindcă ea se întîmpla zilnic nu-i așa, zilnic, la ora amiezii, oamenii — boieri sau slugi — cădeau ca muștele, amorțiți, învinși de soarele verii ca de o boală.

Dar trezirea lui Oblomov în dormitorul cu toate draperiile bine închise, ieșirea din întunericul somnului în întunericul vieții lui de „oblomovist"? Apropierea lentă, lentă de patul în care un om se adăpostește în somn — somnul ca refugiu, somnul ca refuz de contact cu o realitate neprielnică, somnul ca viață. Oblomov nu vrea să iasă din adîncul patului pentru că nu vrea să intre în adîncul vieții atît de înafara sufletului său neputincios, săracul, să ducă fie și umbra unei dorințe pînă la capăt. Oblomov se cutremură ca un copil în fața linguriței cu untură de pește cînd se trag perdelele și peste el năvălește, înspăimîntătoare, lumina zilei. **Încă** o zi...

Dar cealaltă trezire, a „sclavei iubirii"? Trezire la viață, ieșirea din labirintul obișnuitului și obișnuinței, trezirea-revelație-în-trepte (n-o fi o prostie? are ea, revelația, trepte?). Aici, adică acolo, în **Sclava iubirii,** are pentru că mai întîi este „pagina din mașină", drumul pe o șosea prăfuită, cu „el" care „îi lasă volanul", apoi este pagina din mașină cu „ei" care știu tot ce pot ști doi oameni care se iubesc, unul despre altul, cu vîntul pornit din senin (ce participant la viețile oamenilor este, la Nikita Mihalkov, natura, cum vine o ploaie, cum vine din senin un vînt, cum arde soarele și cum adăpostesc copacii cu umbrele lor umbrele noastre!), vîntul care-i flutură voalul, îl ia pe sus, îl duce, îl pierde. Voalul sau **vălul,** vălul acela care împiedică vederea clară, liberă spre adevăr?

Și pe urmă, dacă întorc încă o pagină din trei, dau peste aceeași mașină în care el este ciuruit de gloanțe, după ce abia s-au despărțit pe terasa unei cofetării și, înainte să văd,

înainte ca ochiul să afle, urechea aude un clinchet mărunt, melodios, și puteam să nici nu mai văd, pentru că știam ce este și de unde vine el, el nu putea să fie decît clinchetul ceștii de ceai pe farfurioara din mîna ei și nu putea să vină decît din sufletul acelei femei care s-a trezit la viață ca să moară din nou. Și dacă întorc încă o pagină-două acolo, o văd, dreaptă, palidă, în negru, ascultînd fără să audă indicațiile regizorale. Pentru că ea este actriță, nu? ea trebuie să joace, nu? și nici nu știu la cine să mă uit: la statuia neagră a durerii sau la grăsanul de regizor, Kaliaghin, la ochii lui de copil care spun de zeci de mii de ori mai mult decît pot spune vorbele... Numai că ea nu-l privește! Eh, Nikita Mihalkov, sigur că nu **ea** trebuia să-l privească, ci noi, spectatorii, noi neisprăviții care nu știm niciodată ce să spunem în caz de moarte, abia de știm articula ceva în caz de viață — dacă sîntem oameni și nu scheme cinematografice.

Dar dacă sar nu pagina, ci „romanul", romanul cinematografic și cad, de bunăvoie, și cu nebunie în ultimul film **Fără martori?** Dacă, fiind aici vorba de o piesă făcută film, un film în două personaje, cîteva fotografii și un apartament de bloc moscovit? Dacă trebuie să spun de ce am murit și am înviat de zece ori la filmul ăsta pe care orice producător cu instinct de conservare l-ar fi respins zicînd: „E teatru, domnule, nu cinema!", ce mă fac? Mă fac ce s-a făcut Nikita Mihalkov. Îmi spun că un asemenea producător nu există și susțin sus și tare că **Fără martori** este film cum pămîntul e pămînt.

Iubesc **Sclava iubirii** și **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** și **Oblomov,** le iubesc pentru bogăția demonstrației. Pentru luxul de argumente. Pentru fericita întrunire a plasticii cu jocul actoricesc și prezența regizorală. Iubesc alunecările pe parchete lustruite și perdelele luminoase din **Piesa neterminată...**; iubesc umbra dormitorului lui Oblomov și molateca lui rezistență; iubesc acea pagină de filmare dumnezeiască din **Sclava iubirii** — dumnezeiască pentru orice pămîntean care a pus piciorul pe un platou de filmare și știe ce înseamnă „filmul din afara filmului", filmul de pe lîngă film, filmul echipei. În cazul de față, filmul regizorului care știe că nu face filmul **acela,** ci **un film.** Iubesc umorul involuntar surprins gol-goluț și nerușinat de goliciunea lui, ca un copil care nu cunoaște sentimentul rușinii. Umorul care dă buzna peste tragedie și o face arșice sau se lasă omorît de ea. Iubesc imaginea acelui Kaliaghin, în viață ca și în film Kaliaghin, obsedat de îngrășare și care încearcă să se agațe mereu de creanga prea înaltă a unui copac sperînd într-o mică minune niciodată atinsă. Iubesc senzația de plictiseală pe care atît de frumos o urăște Nikita Mihalkov, drept care atît de bine o pune în pagină. Plictiseala din **Sclava iubirii,** plictiseala din **Piesă neterminată...,** plictiseala din **Oblomov,** conștientă de sine, așa încît soră cu disperarea, dar din care se naște firavă, costelivă, înduioșătoare speranța. Speranța că poate, poate, o să fie bine și dacă n-o să fie tot este într-un fel, pentru că: „A trecut iarna, am citit, n-am văzut pe nimeni, ne-am plictisit, dar a fost bine". O speranță rudă de sînge cu resemnarea. Se poate!?! La Nikita Mihalkov se poate. Se poate în cazul de față — citatul este din **Piesa neterminată...** deci, via Cehov — dar se poate oricum. Pentru că tot ce nu admite Nikita Mihalkov în „forul său interior" este renunțarea. Abandonul. Birul cu fugiții. O vitalitate nebună, inimaginabilă, o putere de îndurare dincolo de limitele admisibile, refuzul admisibilului, îl mînă, ca un bici de la spate, să spună, să strige, să urle dacă e nevoie și de cîte ori e nevoie: „Nu se poate! Nu se poate să nu se poată chiar și atunci cînd, la suprafața suprafeței lucrurilor și după toate regulile bunului simț, s-ar părea că, într-adevăr, nu se poate"! Cum, cu ce preț, cîtă valută forte a sensibilității trebuie plătită pentru acest „se poate mai ales atunci cînd nu se poate" nu contează. Ceea ce contează — pagina ultimă din cine-romanul-piesa **Fără martori,** este demonstrația că se poate. Tradusă în vorbe, acea pagină s-ar trăda astfel: Valea sparge ușa cu — probabil — toporul, iar **ea,** cu fiecare lovitură, cu fiecare scîndură desprinsă

Umorul care dă buzna peste tragedie

din ușă, înflorește într-un zîmbet pentru că cel care sparge ușa să ajungă la ea este bărbatul căruia tocmai i-a spus: „Să nu mă mai cauți niciodată". Ce face Nikita Mihalkov cu aceste vorbe? Evident, le face imagine. O imagine de care filmul avea nevoie ca omul de aer: figura, din ce în ce mai luminoasă, pînă la dizolvarea în lumină a Irinei, pentru ca tu, spectator, tipit scaunului, cu nodul în gît și sufletul ușor să înțelegi că se poate. Se poate, după o oră și jumătate de iad, de răfuială, de harakiri între doi foști soți, se poate, după ce el a încercat tot ce era de încercat s-o înfrîngă, după ce-au făcut casa praf și au strîns cioburile împreună, („iartă-mă! — nu-i nimic, nu-i nimic"!) se poate! Imaginea acelui apartament devastat în care o femeie a crescut singură băiatul fostului soț ca pe copilul ei, fostul soț care și-a ales un socru academician și o viață de slugă, fostul soț care îi interzice să se mărite sub pedeapsa de a-i lua băiatul, băiatul lui, crescut de **ei** (pozele, pozele, ei doi, ei trei, familia, o viață domnule, nu jucărie!) fostul soț care urlă: nu mai iubesc pe nimeni, nici pe mine!" fostul soț, frate întru disperare mare și speranță mică, cu Platonov din **Piesa neterminată...** iar ea, soră întru iertare și supunere cu nevasta lui Platonov care este gata să renunțe la viața ei de femeie pentru ca băiatul să nu afle, pentru ca băiatul să rămînă cu ea, pentru că ea l-a crescut (pozele, pozele, de la mutrișoara cu biberon pînă la băiețandrul cu mustăcioară). Și atunci, ce să facă el, Nikita Mihalkov, el care crede în întrebarea fundamentală „Pentru ce trăiești", el care crede că oamenii sînt buni și răul vulnerabil, el care crede că în cea mai fără de ieșire situație, trebuie să existe o portiță, o ferăstruică, o crăpătură, ei care crede în iubire ca singura punte salvatoare peste prăpastia numită: destinul omenesc? Ce poate să facă un om ieșit din „mărele ordinator" cu carteluța ciurulită în dreptul ideii de salvare prin iubire decît să-l pună pe acel Valea nevăzut-necunoscut să spargă ușa cu toporul? O lovitură, două, trei, lovituri la care tu, spectator, tresari, o, nu de spaimă, ci de fericire și strigi în tine să-ți spargi timpanele nu alta: „Dați-mi și mie un topor!"

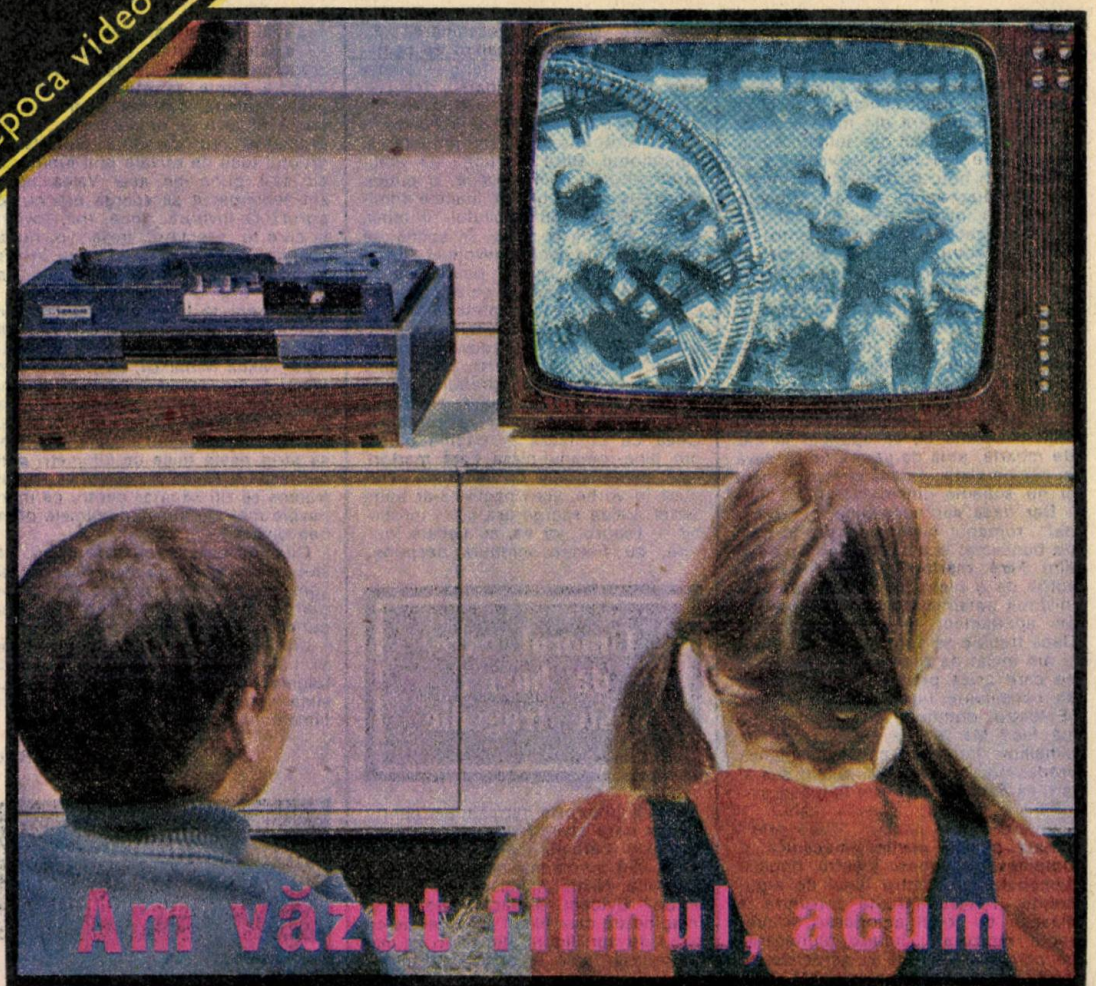
Dacă era să fiu în stare să compun o scrisoare deschisă către Nikita Mihalkov aș fi început, poate, așa: „Stimate Nikita Mihalkov, eu nu știu cum faceți dumneavoastră, și dacă știu nu spun, dar de cîte ori vă prind înhămat la un film și de cîte ori lăsînd hamul jos ne puneți filmul în față, îmi vine să strig peste mile de kilometri care ne despart: Nikita Mihalkov! vă rog eu frumos să fiți sănătos pentru că mare nevoie mai are lumea de filmele dumneavoastră"!

Cum nu este o scrisoare ci un, hai să-i zicem, semn de recunoaștere așa cum se pun prin pădure ca să nu piardă omul drumul, am să pun punct.

Uite așa, din senin, — cum începe să bată vîntul, să plouă, să tune, să fulgere, cum începe plînsul sau rîsul viața sau moartea sau dragostea în filmele lui Nikita Mihalkov. Punct.

Eva SÎRBU

„Sufletul acelei femei care s-a trezit la viață ca să moară din nou" *(Elena Solovei* în Sclava iubirii)



Am văzut filmul, acum vreau să citesc cartea...

În 1965, Richard Bertrand Dimmitt publica în editura „Scarecrow" o impresionantă lucrare, în două volume, intitulată „Ghid de titluri de filme sonore", al cărei principal scop era, potrivit declarației autorului, de a scoate din încurcătură pe bibliotecarul căruia i se cere cartea după care s-a făcut cutare sau cutare film. Într-adevăr, datele oferite în dreptul fiecăruia dintre cele 16 068 filme distribuite în Statele Unite în perioada octombrie 1927 — decembrie 1963 nu se referă nici la regizor, nici la interpreți, nici măcar la scenarist, ci consemnează pur și simplu sursa de inspirație. Lucrări literare celebre, sau — ei bine, da — story-uri și scenarii originale.

Parcurgînd chiar și superficial cele 2 012 pagini, o primă constatare este că ponderea o dețin ecranizările, adaptările după opere literare preexistente. Ceea ce nu e o noutate și dealtminteri justifică existența lucrării lui Dimmitt. O altă constatare, dealtfel nici ea nouă, este că omul contemporan șade cu un picior în Galaxia Marconi, iar cu celălalt în Galaxia Gutenberg și că imaginile mișcătoare de pe ecranul de argint nu izbutesc să-l satisfacă întru totul. El simte nevoia să compare, de cele mai multe ori în detrimentul filmului, de unde și răsuflatul banc, în multiplele sale variante, cu cele două animale care sînt trei (capre, sau iepuri sau șoricei), rontăind o bobină de peliculă și ajungînd la concluzia că era mai bună cartea.

...Dacă nu poate avea filmul în videotecă, spectatorul dorește să-l aibă cel puțin în... bibliotecă

Omul de azi simte nevoia să revizualizeze, să refacă mental filmul, după ce și-a petrecut cîteva ore în obscuritatea sălii de cinema, bruiat de fosnetul țiplei caramelelor și de rontăitul floricelelor. Deci, ziceam că vrea să refacă mental filmul, acasă, în vîrful patului, la lumina veiozei, în liniștea interiorității sale. În sfîrșit, el simte

nevoia să aibă filmul, dacă nu în videotecă, cel puțin în... bibliotecă. Vom vedea cum. Cert e că, în plină eră a mijloacelor de comunicare în masă (sau, cum ar spune un vecin al meu, a „mijloacelor de mass media") cartea se află la mare preț, flancînd filmul în timp (ca sursă de inspirație și ca memento), explicîndu-l, completîndu-l, trăind pe spinarea lui, exploatînd mai micile sau mai marile noastre curiozități.

O noutate pentru amatorii de memorialistică: jurnalul de filmare

În ultimele două decenii, cînd fenomenul editorial de specialitate a luat în lume o amploare uluitoare, cărțile despre cîte un film s-au diversificat și ele în funcție de cerințele cititorului.

Există jurnalele de filmare pentru cei dornici să cunoască în amănunt această aventură care este realizarea unei pelicule văzută prin ochii unuia dintre „aventurieri". Astfel Michael MacLiammoir, interpretul perfidului și tenebrosului Iago, în versiunea cinematografică a lui Orson Welles din 1952, a pus pe hîrtie experiența unică de a lucra sub bagheta Maestrului, de a peregrina din Anglia în Maroc și de acolo la Veneția, de a întrerupe în repetate rînduri lucrul din lipsă de parale (cartea se și intitulează dealtfel „Pune bani la pușculiță"). După cum actorul francez Claude Dauphin, povestitor agreabil și plin de vervă, își deapănă amintirile despre unul dintre filmele sfîrșitului sau de carieră, comedia sinistră **Cea mai frumoasă seară din viața mea**, ecranizare de Ettore Scola după Dürrenmatt, în care Dauphin este, alături de Michel Simon, Charles Vanel și Pierre Brasseur, unul dintre acei bătrîni „simpatici" ce se erijează în judecători ai bietului Alberto Sordi. Regizorul vest-german Volker Schlöndorff este autorul unui jurnal de filmare la **Tobosarul** — filmul care i-a

O ecranizare deloc livrească *(Alice nu mai locuiește aici* **cu** Diane Ladd **și** Ellen Burstyn)

Un best seller și o ecranizare de mare succes: *Love story* **cu** Ryan O'Neil **și** Ali McGraw

adus Marele Premiu la Cannes în 1979, Eleanor Coppola își strînge impresiile după realizarea filmului **Apocalipsul acum**, într-o carte intitulată simplu „Note" și lista poate continua la nesfîrșit.

Cei pentru care documentarea minuțioasă a unui critic, ce încearcă răbdător și de la distanță să epuizeze toate sursele scrise și orale, este mai prețioasă decît subiectivismul martorului ocular, preferă volumul unui Roland Flamini despre GWTW (adică **Gone with the Wind**, adică **Pe aripile vîntului**), al unei Aljean Harmetz despre **Vrăjitorul din Oz** sau al unui Tudor Caranfil despre **Cetățeanul Kane**. În asemenea lucrări, poți afla toate avatarurile unui film de la transformările succesive ale scenariului la nivel de replică și pînă la ziua precisă și circumstanțele în care a fost angajat sau demis al n-lea regizor, conflictele regizor-producător, accesele depresive ale vedetei principale, accidentele de filmare s.a.m.d.

Din ce în ce mai mulți cititori doresc deasemenea textul filmului. Pentru ei editurile au înființat colecții ca „Biblioteca Kinodramaturghii" de la „Istkusstvo" (Moscova), unde au apărut, printre altele, scenariile la **Premiul** de Serghei Mikaelian, **Declarație de dragoste** de Ilia Averbah, **O femeie ciudată** de Iuli Raizman (deci numai filme unul și unul) sau colecția „Lorrimar Scripts" de la editura londoneză „Lorrimer" sau celebra „Dal sogetto al film" de la „Cappelli" (Bologna), în care pe lîngă scenariu sînt publicate articole, interviuri și mărturii referitoare la filmul respectiv.

Cineromanul — o nouă specie literară

Mai interesant mi se pare însă că pentru acești consumatori de texte cinematografice s-a inventat și o specie literară. Botezată în franțuzește „cinéroman" și în englezește „novelization" (de la **novel** care înseamnă roman), ea este cel mai adesea un hibrid între scenariu și roman. Renunțînd la toate datele de tehnică cinematografică (planuri, încadraturi, mișcări de aparat), obligatorii pentru un scenariu regizoral, dar care ar îngreuna mult lectura nonprofesionistului, cineromanul nu are nici virtuțile de stil și limbaj ale literaturii de calitate, nu este nici scenariul literar care a stat la baza celui regizoral, ci pur și simplu o transcriere literară a filmului finit, făcută de o persoană care de multe ori nu are nici în clin nici în mînecă cu realizarea lui. (Cea mai celebră excepție rămîne François Truffaut, pe care formația sa de critic de film îl obligă să semneze cineromanele propriilor sale filme, de la **Bani de buzunar** la **Ultimul metrou**). Criteriul alegerii titlurilor este succesul de box-office, cu jocurile sale previzibile și imprevizibile. Astfel, pe lista „novelizărilor" apărute în ultimii ani, se află și **Alice nu mai locuiește aici**, titlu de referință pentru filmografia tinerei generații de regizori americani, dar și **Grease**, un film care trăiește mai ales prin muzică, dans și farmecul personal al lui John Travolta (pentru cine îl gustă), deci elemente mai greu exprimabile prin cuvînt. Se află și Oscarul 1979 — **Vînătorul de cerbi** — acea cutremurătoare dramă a războiului din Vietnam, dar și **Întoarcerea lui Jedi**, cea de-a treia și vlăguită serie a **Războiului stelelor**. Se află și **Tînărul Frankenstein**, savuroasa parodie a lui Mel Brooks, dar și subțirica melodramă **Strada Hanovra** (să mă ierte cei care au suferit alături de Lesley Ann Down și de Harrison Ford).

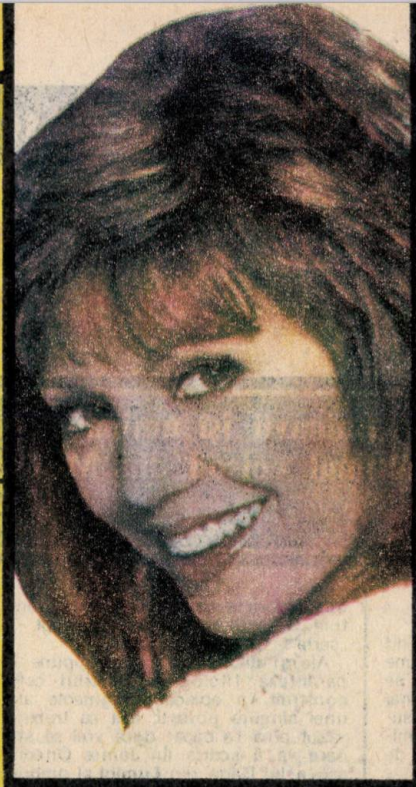
Pe dinafară, ele nu se deosebesc cu nimic de romanele adevărate, fiind îmbrăcate în aceleași coperți lucioase și colorate, ornamentate cu poze de actori. Astfel, literatura și cine-literatura poartă aceeași haină de proveniență cinematografică, datorată constatărilor statistice că omul contemporan de cultură medie ajunge cel mai adesea la carte prin film. De aceea, văzînd în fugă sau de la distanță romanul „Logodnica locotenentului francez" de John Fowles nu ne va frapa nici numele autorului, nici titlul, ci Meryl Streep cu părul roșu, pelerina neagră înfoiată de vînt, la capătul unui dig bătut de valuri. După cum Jack Nicholson în maiou albastru, cu pachetul de țigări ascuns în mînecă, cu părul vîlvoi, rîsul obraznic și privirea agresivă, a devenit emblema inconfundabilă a romanului lui Ken Kesey „Zbor deasupra unui cuib de cuci". Am ales intenționat aceste două exemple, pentru că — deși scenariile lui Harold Pinter și respectiv Laurence Hauben și Bo Goldman se deosebesc destul de mult de materialul literar original — cei doi actori principali se confundă în mintea cititorului cu Sarah Woodruff și respectiv cu Patrick McMurphy.

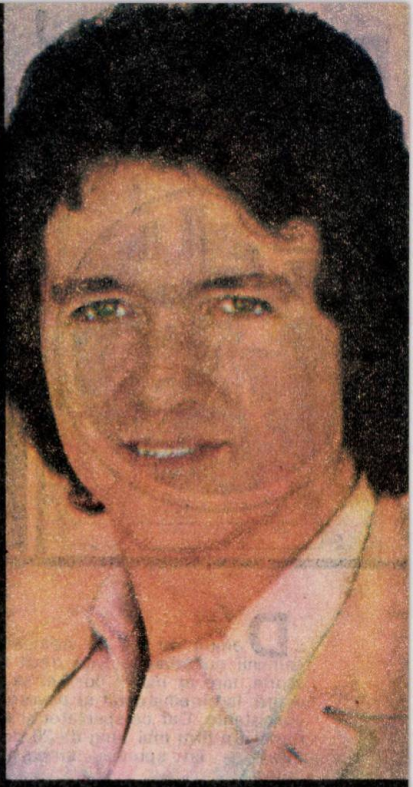
Astfel, cercul carte-film-carte se închide, iar acolo unde litera scrisă nu preexistă imaginii, ea trebuie inventată postfactum. Nu se poate ca în acest proces apariția sistemului video să nu facă o mare revoluție. Există reviste de cinema în care bibliografiile sînt dublate sau chiar înlocuite de videografii. Ceea ce înseamnă că în casele cinefililor videoteca este pe cale să substituie măcar parțial biblioteca și că oricum viața cineromanelor este în pericol. Să sperăm că nu și a literaturii adevărate și că lucrări de tipul celei produse de Dimmitt își vor mai avea rostul încă multă vreme.

Cristina CORCIOVESCU

Cîți din milioanele de spectatori ai acestui film știu că la început a fost o carte? *(Strada Hanovra,* **cu Leslie-Ann Down)**

Bobby l-ar stîlci pe J.R.





Gloria „de serial", o glorie efemeră? Serialul *Dallas* continuă... cu: Victoria Principal (Pamela), Patrick Duffy (Bobby), Larry Hagman (J.R.) și Linda Gray (Sue Ellen).

Patrick Duffy, Bobby, mezinul familiei Ewing din Dallas, trăiește retras la proprietatea sa, situată la 45 km de Los Angeles. Nu dă interviuri, din principiu. Dar principiile sînt făcute să mai fie și încălcate, deci, cîteva extrase dintr-un recent interviu:

— De 6 ani filmați la serialul „Dallas", cam 5 zile pe săptămînă, de la 7 dimineața la 7 seara. Parcă v-ați duce la uzină, nu-i așa?

— Nu chiar. Mai degrabă un fel de întîlnire cotidiană cu buni prieteni. O uzină ideală, asta da. Dealtfel, gloria asta „de serial" este dintre cele mai efemere, și o știu. Să nu uităm: **Dallas** a început de nicăieri și se va sfîrși niciunde. Iar în ce mă privește, am fost și rămîn cu picioarele pe pămînt.

— Și cum reușiți?

— Apărîndu-mă de ceilalți. Am „grădina" mea tainică. Carlyne, soția mea și cei doi copii, Conor — 3 ani și Padraic — 7 ani. Numai ei contează. Acasă nu se vorbește niciodată despre **Dallas.**

— În afară de notorietate, ce v-a mai adus acest serial-mamut?

— Securitatea zilnică, am scăpat de griji materiale, am cu ce să-mi văd de familie. Cînd ne-am căsătorit, Carlyne era balerină și eu șomer. Doar ea muncea și cîștiga pentru amîndoi. Sînt lucruri care nu se uită...

— În „Dallas" sînteți prototipul soțului perfect. Înțeleg că și în viață.

— Așa aș vrea să fiu. În tot cazul, dacă e vorba de familie, vreau să vă spun că, dacă aș fi avut în viață un frate mai mare, așa ca J.R. în film, de mult l-aș fi stîlcit în bătaie.

— Ce o să faceți după „Dallas"? O să fie greu să ieșiți din pielea lui Bobby...

— Probabil că peste un an-doi se vor termina și aceste filmări. Ce-o să fac? Nu știu, dar cred, sper, că am să mă descurc.

— Ce ambiții deosebite aveți, de fapt?

— Să-mi împlinesc propria mea viață. Nu vreau să fiu nici mai popular, nici mai bogat, vreau doar să fac bine ceea ce fac. Înainte de a fi actor, am fost de toate: camionagiu, comisionar și, mai ales, dulgher. Eu mi-am construit singur casa și sînt mîndru de asta. Mi-am făcut o casă, la propriu și la figurat.

din istoria serialului

Un mister cu... va urma

„Bolnavii îşi amînau moartea ca să apuce ultimul episod din Misterele New-York-ului"

Théophile Gautier

...Demult de tot, pe vremea cînd oamenii nu ştiau să facă decît filme scurte, tare ar mai fi dorit ei să li se spună la cinematograf şi poveşti mai consistente. Dar ce spectator ar fi suportat un film mai lung de 20 de minute? — îşi spuneau cineaştii de atunci...

Aşa ar putea debuta povestea filmului serial, original rezultat al unei neputinţe de început, rezultat ce a supravieţuit — şi cu ce succes — impedimentului de ordin psihologic ce i-a dat naştere. În sfîrşit, francezului Victorin Jasset îi vine într-o bună zi ideea să adapteze o istorie mai lungă împărţind-o în capitole ca pe o carte. Şi filmează primul capitol — adică o aventură a eroului său — pe o bobină, anunţînd că isprăvile vor continua. Deci, aventura şi bobina. La ritmul de lucru de atunci (secolul avea opt ani) asta însemna luna şi aventura. Serialul se născuse. De fapt — „seria".

Ajunşi aici, cred că se impune o paranteză filologică. Serialul este construit în episoade-fragmente ale unei singure poveşti, aşa că trebuie văzut pînă la capăt dacă vrei să ştii care va fi soarta lui James Onedin sau a lui Barta din **Lumini şi umbre**. Tipică pentru serial este sintagma „va urma" cu care se încheie fiecare fragment. Seria este o suită de episoade-povestiri complete, cu cap şi coadă fiecare, avînd în comun unu sau mai mulţi eroi. Ea poate fi deci vizionată pe sărite sau în altă ordine decît cea oferită de autori. **Pierduţi în spaţiu** sau desenele animate **Aventuri submarine** sînt deci serii şi nu seriale. Odată fiind precizaţi termenii, paranteza noastră se poate închide.

Prima „serie" cinematografică datează deci din 1908. Ea se numeşte **Nick Carter** ca şi eroul său, preluat de Jasset din literatura populară americană. Va urma în 1909 a doua serie: **Noile aventuri ale lui Nick Carter**, apoi în 1910 **Zigomar** şi altele, tot mai multe dată fiind priza lor la public. Comune acestor întîmplări le erau fantezia (împinsă pînă la abracadabrant), fundalul social (lumea criminalităţii) şi tema „justiţia urmărind crima" (în persoana detectivului şi a răufăcătorului hiperinteligent). Dacă inovaţia în materie aparţine Franţei, Statelor Unite în schimb le revine rolul de a consolida noua specie cinematografică şi de a o răspîndi în lumea întreagă.

Stop cadru pe momentul de suspans

În SUA, încă din secolul trecut, o întreagă producţie literară pregătise terenul pentru apariţia filmului serial. Povestirile lui Fenimore Cooper (evenimente din războiul de independenţă, apoi „ciclul indian"), scrierile unui Francis Parkaman („Calea spre Oregon", datează din 1847) stîrniseră interesul pentru viaţa plină de primejdii în vestul sălbatic, lupta omului cu natura ostilă, ce constituia şi un cadru exaltat dramatic pentru înfruntările dintre „buni" şi „răi". Se stimulează astfel o întreagă producţie de romane populare, ce se editau cu „va urma", adică sub formă de fascicole săptămînale ilustrate. Eroii acestora erau cu precădere personaje reale — Kit Carson, Seth Jones, Billy the Kid, Buffalo Bill — dar cu trăsături amplificate sau chiar inventate, în proporţie directă cu imaginaţia autorilor. Această proză nu rareori delirantă, şi pînă la urmă mistificatoare, a contribuit, ce-i drept, la popularizarea unor figuri care au luat treptat dimensiuni de legendă. Mai tîrziu, la capătul secolului al XIX-lea, apar foiletoane ce tratează oarecum mai veridic lumea Vestului — gen „Omul din Virginia", (de Owen Wister, ce datează din 1902) şi devin tot mai frecvente subiectele citadine — din care se inspirase şi Victorin Jasset. Succesul enorm al acestei producţii literare o recomandă cineaştilor drept model de urmat: prima serie cinematografică americană este **Broncho Billy** (1910)

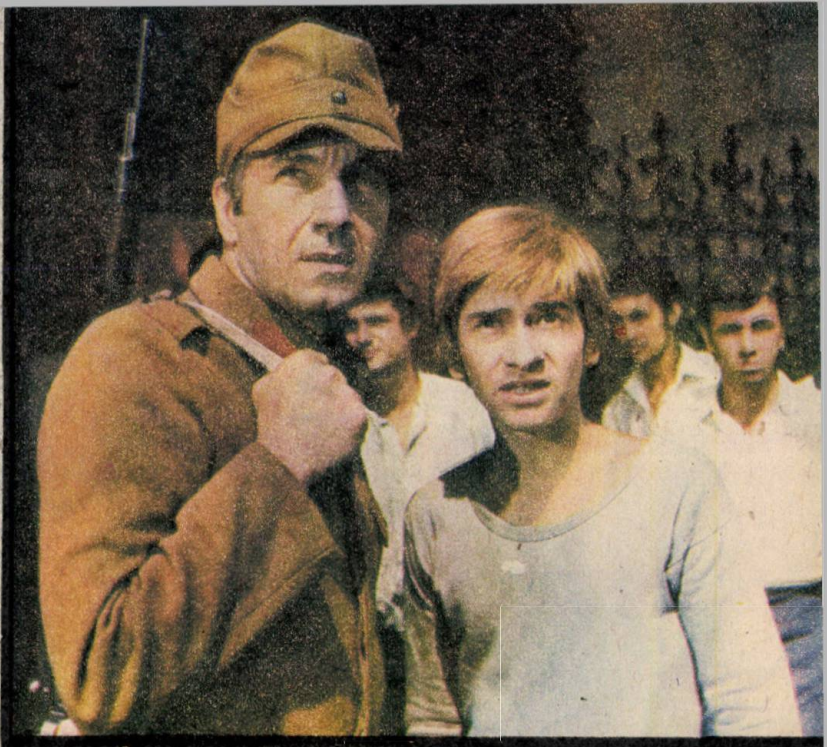
Frenezia „serialistă" la începutul secolului
(*Judex* de Louis Feuillade — 1916)

— autorul său, C.M. Anderson, calchiindu-și eroul după Buffalo Bill. Vin apoi **Aventurile unei spioane** (1910—1913), și **Aventurile căpitanului Kate** (1911), iar ceea ce avea să se întîmple de acum încolo, ține — ce-i drept, mai mult de istoria presei decît de cea a literaturii.

Începutul secolului nostru marcase în Statele Unite o tot mai aprigă concurență între marile ziare (mai întîi din New York, apoi și din Chicago). Un atu în cîștigarea cititorilor fusese caricatura; se ajunsese repede la banda desenată, apoi la benzile continuate de la un număr al ziarului la altul, întrerupînd acțiunea într-o situație de suspans și determinînd astfel publicul să cumpere neapărat ziarul următor, ș.a.m.d. În goană și el după succes, cinematograful pactizează cu presa de mare tiraj inventînd formula publicării unei narațiuni tip foileton — simultan cu apariția pe ecrane a filmului ce o ilustra în imagini. Prima încercare de acest gen este serialul **Ce s-a întîmplat cu Mary?**, rod al înțelegerii semnate de firma Edison cu revista „The Ladies World" în anul de grație 1912. În 1913 are loc o adevărată escaladare în ofensiva foiletonului filmat. Acum, după ce împrumutase de la romanul popular structura sa cu „va urma" și tipul de conflict, apoi îi copiase eroii, după ce preluase de la benzile desenate tăietura în narațiune pe momentul de suspans, serialul își rupea cordoanele ombilicale și se declara independent.

„Cine-roman" o formulă consacrată de la începutul secolului

Consecința în literatură a fost declanșarea unui val de „cine-romane" ce povesteau de fapt acțiunea serialelor. (Remarcați trecerea literaturii pe locul doi, din momentul apariției adevăratului serial, compus din „porții" săptămînale). În ce privește presa, acum ea era cea care căuta cineaști dispuși să li se literaturizeze scenariile. Anul 1914 îndeosebi — cînd după **Aventurile lui Kathlyn** și cele ale lui **Dolly of the Daisies** apar pe ecrane (și simultan în „Chicago Evening") **Peripețiile Paulinei**, cu Pearl White în rolul titular — poate fi considerat anul de glorie al serialului cinematografic. Tot în 1914 și tot cu Pearl White într-un personaj de fată curajoasă și întreprinzătoare se realizează cea mai faimoasă producție americană a genului — **Isprăvile Elainei**, cunoscut de fapt în lume sub titlul **Misterele New-York-ului**. Acest mamut în 36 de episoade, conceput de Arthur B. Reeve și regizat de Louis Gasnier, a rămas și pînă astăzi prototipul ilustrării unei literaturi de consum, purtătoare a unor instincte și credințe ancestrale: spaima de necunoscut, de pericole ce planează în tăcere, de moarte; setea de răzbunare; convingerea că noaptea favorizează crima; speranța într-o justiție imanentă. Urbanizarea rapidă, avîntul științei și al tehnicii fac ca să predomine subiecte „de actualitate", localizate în reședințe somptuoase și în mahalale sordide. Aerul tare al preeriei, pușca și toporul primilor pionieri ai Vestului sălbatic au cedat terenul în fața subsolurilor pestilențiale, a portretului care ucide, a scopolaminei și altor substanțe cu nume ce dau fiori...



În reluare, anul acesta, pe micile ecrane, serialul de succes *Pistruiatul*, regia Francisc Munteanu, cu Sergiu Nicolaescu și Costel Băloiu

O echipă de filmare în „safari": ***Daktari*, cu Marshall Thomson și Cheryl Miller**

Un „remake" care a dat uitării originalul: *Rebecca* (după celebrul roman al lui Daphné du Maurier).

Între timp, nici francezii nu stătuseră pe loc. În 1913 Louis Feuillade realizase **Fantomas,** adaptînd pentru ecran straniile povestiri ale lui Pierre Louvestre și Marcel Allain. Dinamismului tipic producțiilor americane ale genului, Feuillade îi adăuga poezia subtilă a unui fantastic îmbrăcat în haine moderne. Succesul serialului a egalat, dacă nu și depășit, succesul cărții. Aceeași vrajă poetică plutește

„Ca să nu pierdeți foiletonul, luați metroul"

(Slogan publicitar parizian din 1978)

și peste **Vampirii** (1914) și peste **Judex** (1916), Feuillade conferind serialelor sale o notă de distincție europeană.

Primul război mondial face să se stingă treptat frenezia „serialistă" care cuprinsese, după Statele Unite, întreaga Europă. Doar americanul Hal Roach mai rezistă în perioada interbelică, inventînd la nesfîrșit noi și noi isprăvi ale puștanilor din **Banda noastră (Our Gang,** 1922—1938). După al doilea război, numai în sălile arhivelor de film se mai proiecta, din cînd în cînd, ceea ce se mai putuse salva din atît de îndrăgitele — odată — seriale. Oamenii le uitaseră, ignorînd că dato-

Un bulevard din lumea largă, ce datorează celebritatea unui serial: *Paulista.* (Cu: Antonio Fagundes și **Bruna Lombardi**)

Romanul lui Radu Tudoran urma serialului lui Mircea **Julieta Szony**

rită lor, a peliculelor cu „va urma", căpătaseră obiceiul să meargă la cinematograf.

Şi iată, că, într-o bună zi, o nouă formă de comunicare ce era, la rîndul ei, în căutare de surse şi de re-surse, a redescoperit serialul. Aţi ghicit, e vorba de televiziune! cea care a înghiţit (ca la vremea lui — cinematograful) tot ce s-a putut de la literatură, pînă şi marile romane de talia unui „Forsythe Saga" — numai ca să-şi asigure, la o anumită oră dintr-o anumită zi a săptămînii, îmbulzeala în faţa micului ecran.

De la **Eneida**, **Calvarul** sau **La răscruce de vînturi**, de la **Contele de Monte-Cristo** la **Tăunul** sau **Mîndrie şi prejudecată** — istoria literaturii se absoarbe azi prin tubul electronic. Oricum, sursa este departe de a fi secătuită, căci genul, lungimea sau valoarea nu constituie motive de discriminare: Virgiliu sau Cronin, totul este punerea în pagină, vreau să spun în episod. O fi rău? O fi bine? Cert este că succesul unui anume serial TV declanşează o re-trezire a interesului pentru o anumită carte. Vă amintiţi cum s-au căutat la noi după încheierea respectivelor seriale, cărţi ca „Toate pînzele sus", „Forsythe Saga", „Cireşarii"?. Această patimă umană pentru poveştile cu deznodămînt amînat (patimă pe care D.I. Suchianu o identifică încă de pe vremea celor „1001 de nopţi") a reuşit să determine în istoria culturii un inegalabil fenomen de alimentare reciprocă între literatură şi cinematograf, apoi între cinematograf, literatură şi televiziune. Căci o nouă proză face furori astăzi, cea obţinută prin aşternerea pe hîrtie sub formă literară a unor scenarii scrise iniţial pentru foiletoane TV... Aventura cine-romanului continuă. Va urma...

Aura PURAN

O performanţă a filmului serial românesc: *Lumini şi umbre* — scenariul: Titus Popovici, regia: Andrei Blaier, Mircea Mureşan şi Mihai Constantinescu. Cu: Adrian Pintea şi Rodica Mureşan

a cunoscut o nouă tinereţe, în Mureşan, *Toate pînzele sus*, **cu şi Ion Besoiu**

Cel mai iconoclast „sfînt": Roger Moore, alături de soţia lui Linda

Tentațiile și impasul „ecranizărilor electronice“

„**M**ovel“... Un cuvînt de dată recentă care nu figurează deocamdată în dicționare, un hibrid lingvistic, rezultat al contopirii dintre „**movie**“, cinematograf, și „**novel**“, roman. Etichetă a unui fenomen aparținînd literaturii numită de „graniță“, deși, în cazul de față, mai potrivit ar fi să i se spună de „periferie“ — periferia spațiului cultural american. Denumire ce evocă, prin modul său de formare, faimoasele „**cuvinte-valiză**“ („**portmanteau words**“) folosite de Lewis Carroll în acea capodoperă a literaturii absurdului care este „**Alice în țara minunilor**“ — să ne amintim de fabulosul animal „**snark**“, „șarechinul“ jumătate șarpe („snake“), jumătate rechin („shark“), după exemplul căruia un poet român a inventat un alt animal nu mai puțin fabulos: pisiciinele...

Cercul vicios al „operației movel"?

Dar, dacă intenția scriitorului britanic era, evident, pur ludică, în schimb cei ce au înghesuit în „valiză" cele două cuvinte amintite, stîlcindu-le ca vai de ele — operația a fost efectuată de specialiștii în publicitate de peste ocean — au avut în vedere un scop foarte precis și concret: să lanseze pe piață, așa cum se lansează orice nou produs de larg consum, un gen de literatură, **cineromanul** menit să ridice rentabilitatea business-ului editorial și, în același timp, să acopere necesitățile unor studiouri veșnic avide de „subiecte" instantaneu ecranizabile. O literatură, din păcate, a banalității și convenționalului, o literatură sufocată de senzație și frivolitate, care, imitînd fățiș cinematograful comercial, își propune să înfățișeze viața nu așa cum e, ci... „ca în filme", pentru a-și cîștiga un număr cît mai mare de cititori din rîndul publicului neformat, „condiționat" în mare parte de acest cinematograf și, totodată, pentru a-și deschide larg calea unei cît mai rapide ecranizări. Într-adevăr — lucrul a încetat de mult să mai fie o noutate — casele producătoare, cu atenția permanent îndreptată spre box office, consideră că marja de risc financiar este mult mai redusă în cazul cînd se pornește de la o lucrare literară gata acceptată de „gustul public", cu alte cuvinte de la ceea ce se cheamă un **best seller**. Practic, s-a creat un cerc vicios: pentru a răzbate în cît mai mare măsură spre rîvnita listă a best seller-urilor, editurile încurajează pe scriitori să adopte o atitudine de mimetism față de producțiile de serie ale „uzinei de vise"; la rîndul lor, marile studiouri își îndreaptă preferințele tocmai spre lucrările „literare" confecționate sub influența directă a acestor producții de serie... De cîștigat cîștigă și unii și alții: și editurile și casele de filme. În pierdere este numai literatura autentică, tot așa după cum au de pierdut și adevăratele valori ale celei de-a șaptea arte.

Scurt „portret robot" al literaturii „cinematografiabile"

Cum ar arăta „portretul-robot" al „cineletristicii", al acestei mixturi literaro-cinematografice, care ar fi reperele ce-i conturează „personalitatea", mai bine spus lipsa de personalitate (o sumară prezentare „à vol d'oiseau" a fost făcută, cu cîtva timp în urmă, cititorilor revistei „Cinema" în articolul „De la literatura-surogat la surogatele cinematografice", apărut în nr. 10/1983)! În primul rînd, autorii, în general buni profesioniști (ca și mulți din realizatorii filmelor comerciale), dar lipsiți de strălucire, recurg masiv la operația de transplantare a procedeelor cinematografice: prim planuri, alternări și întrepătrunderi de secvențe, flashback-uri ș.a., iar pe de altă parte, folosesc din abundență dialogurile, care primează absolut asupra descrierilor — ceea ce nu poate fi incriminatoriu în sine, „corespondențele", împrumuturile reciproce de procedee „tehnice", acolo unde este cazul și unde este posibil, între diferitele modalități de expresie artistică dovedindu-și, nu o dată, utilitatea. Alta este partea proastă, care a făcut ca termenul **„movel"** să aibă o conotație peiorativă, iar autorii respectivi (**„movelists"**) să se bucure de reputația unor plăsmuitori de surogate literare și anume faptul că pe o asemenea „structură portantă" se construiește o intrigă de o platitudine descurajantă, care, sub forma unei aglomerări haotice de fapte șocante, focalizează, întocmai ca o lupă măritoare, toate poncifurile și clișeele, toate locurile comune ale peliculelor comerciale, pe schema, ca să spunem așa, filmică fiind grefat, suprapus un material de viață nul din punct de vedere estetic.

„Movel" de la „movie" (cinematograf) și „novel" (roman) — cine cîștigă și cine pierde de pe urma... „movelisticii"?

●

Romanele foileton revin la modă sub forma super-super-producției

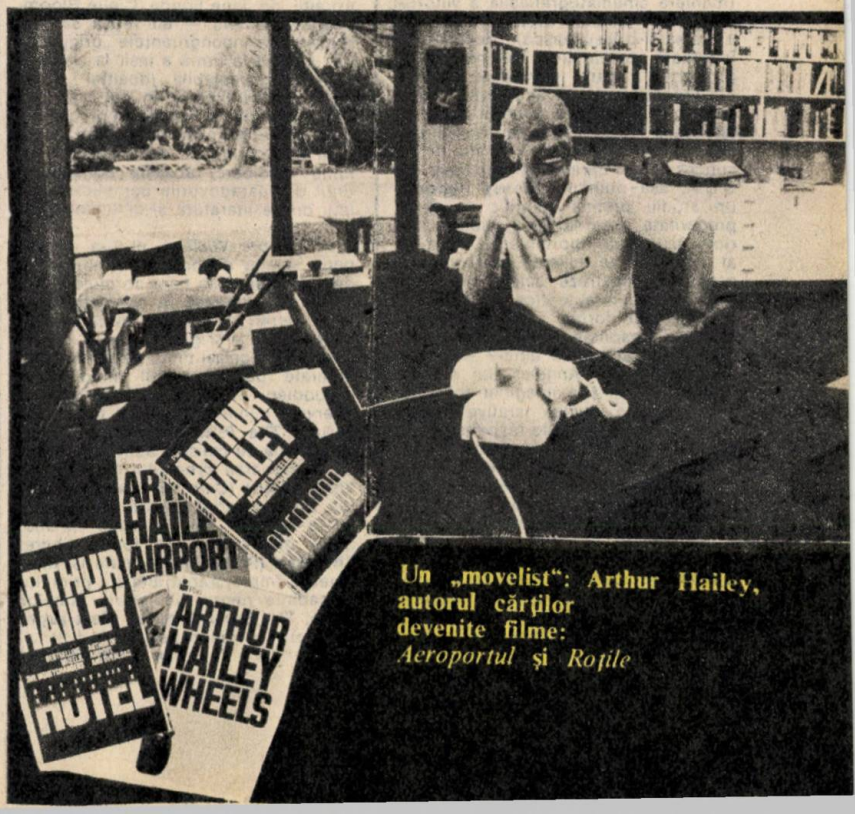
●

Marele rival al artistului, computerul?

La rîndul lor, personajele sînt zugrăvite monocrom și deci ușor de catalogat, în loc să fie prezentate în culorile puternic contrastante ale realității. Mișcîndu-se ca niște simple fantoșe în decoruri somptuoase ori peisaje exotice, asemenea personaje sînt puse să treacă prin situații-limită, prin întîmplări stupefiante, care întrec orice prag al verosimilității. Inutil de a preciza însă că **„happy-end"**-ul este de rigoare, ceea ce constituie un motiv în plus pentru atracția irezistibilă pe care o simt marile case de filme față de aceste prefabricate literare.

Oamenii simpli, oamenii obișnuiți sînt ca și inexistenți. În schimb, întîlnești numai supraoameni, numai supraeroi, care dispun de bogății fabuloase și tocmai de aceea pentru ei nimic nu este imposibil. Mai toți trăiesc în vile de un lux orbitor, amenajate pe țărmul oceanului, călătoresc numai în Rolls Royce-uri, în iahturi sau cu avioane personale, sînt generoși cu prietenii și temuți de dușmani, pe care, de regulă, îi zdrobesc fără milă și au o imensă putere de seducție față de sexul opus... Mai poate fi de mirare, în asemenea condiții, că toate aceste cineromane sînt prezentate de casele editoriale ca „superromane"?

În economia unor astfel de „super-producții" literare, de fapt banale fabricații de larg consum, echivalentul modern al romanelor foileton de altădată, după care se dădeau în vînt Ve-



Un „movelist": Arthur Hailey, autorul cărților devenite filme: *Aeroportul* și *Roțile*

Corabia nebunilor **sau salvarea superproducției prin strălucirea distribuției: Vivien Leigh, Simone Signoret, Jose Ferrer, Lee Marvin, Oskar Werner, Elizabeth Ashley, George Segal, Jose Greco, Michael Dunn, Charles Korvin, Heins Rühmann**

tele și Zițele „ambetate", erotismul joacă un rol-cheie și, dealtfel, nu întîmplător autorul care a inaugurat noua „tendință" a romanului cinematografic ori, mai bine spus, „cinematografiabil" și în același timp unul din principalii săi reprezentanți, Irving Wallace, și-a ales, pentru „a ieși pe piață", o temă în exclusivitate erotică.

Infailibila rețetă

Pînă prin 1960, Wallace era un scriitor obscur, avînd la activul său cîteva schițe și mai multe scenarii de film (maniera cinematografiabilă a viitorului tip de roman avea, așadar, de unde să și-o însușească), precum și o încercare beletristică de mai mari proporții, a cărei principală calitate era inconsistența. El ar fi putut să rămînă mai departe în aceeași obscuritate dacă nu ar fi avut, la un moment dat, o idee „genială". Pornind de la succesul pe care îl înregistrase în S.U.A. așa-numitul **„Kinsey Report"**, un studiu pretins științific (a cărui precaritate avea să fie dovedită ulterior) asupra comportamentului erotic al americanului mijlociu, Wallace și-a propus să ilustreze datele mai mult sau mai puțin autentice din această lucrare sub forma unui roman cu multiple personaje, a cărui acțiune se petrece — se putea altfel? — într-o suburbie a Los Angeles-ului numită The Briars. El și-a imaginat romanul ca o rețea de „nuclee narative", o colecție de pseudofișe de răspuns la ancheta unui grup de cercetători „științifici" și a structurat acțiunea pe eșafodajul de șabloane, de procedee meșteșugărești pe care și le însușise în fosta sa calitate de autor de scenarii neinspirate. Și astfel a luat naștere **The Chapman Report (Raportul Chapman)**, apărut în 1960, care a cunoscut, din motive lesne de înțeles, un succes fulgerător, vînzîndu-se în 2 500 000 de exemplare. Noua formulă era lansată.

Studiourile de filme s-au bătut literalmente să obțină drepturile de ecranizare a acestei cărți de scandal, care s-a urcat vertiginos în fruntea listei best-seller-urilor. Wallace a acceptat oferta cea mai avantajoasă — a producătorului independent Richard Zanuck (fiul cunoscutului magnat din epoca de aur a Hollywood-ului, Darryl Zanuck). Or, filmul realizat s-a ridicat deasupra nivelului visceral al prozei exscenaristului devenit romancier. Talentul unui regizor reputat, George Cukor, și strădaniile unei distribuții remarcabile — cuprinzînd, între alții, pe Jane Fonda, Claire Bloom, Shelley Winters — au reușit să mai reducă din incongruențele „originalului" și pînă la urmă a ieșit de la iveală o peliculă acceptabilă (dealtfel, nu o dată, lucrări literare în cel mai bun caz mediocre au slujit drept bază a unor filme nelipsite de calități, după cum cărți bune au dat naștere unor filme mediocre, aceasta constituind unul din paradoxurile complicatei relații dintre literatură și cinematograf).

Cît despre Wallace, el și-a dat repede seama de mina neașteptată pe care o reprezenta noua formulă și s-a grăbit să purceadă la confecționarea altor lucrări de aceeași factură, susceptibile de a-și găsi o rapidă desfacere și, în același timp, de a fi imediat digerate de nesățiosul moloh hollywoodian. Și astfel, rînd pe rînd, la intervale minime, au văzut lumina tiparului **The Prize (Premiul)**, în care este vorba de culisele activității legate de decernarea premiului Nobel; **The Three Sirens (Cele trei sirene)**, relatarea unei pseudoexpediții etnografice într-o insulă din Oceanul Pacific, unde moravurile sînt foarte libere; **The Man (Președintele)**, care își imaginează împrejurările alegerii primului președinte negru din istoria Statelor Unite; **The Seven Minutes (Cele șapte minute)**, un roman despre „industria" pornografiei; **The Fan Club (Clubul admiratorilor)** și **The Word (Cuvîntul)**, axate pe aceleași obsesii erotico-pornografice. Aproape în toate cazurile transpunerile filmice s-au succedat într-un ritm la fel de rapid, iar cînd i s-a părut că posibilitățile de exploatare pînă la ultima picătură a unor asemenea obsesii s-au mai diminuat („concurența" în acest domeniu este deosebit de aprigă) autorul **Raportului Chapman** s-a gîndit — simțul „orientării" nu-i poate fi negat — să-și îndrepte atenția spre o altă temă de certă „priză": longevitatea. Și așa a luat naștere **The Pigeon Project**, una din ultimele sale cărți. Mizînd pe himera „tinereții veșnice" atît de prezentă în sînul societății americane (nu este industria cosmetică una din cele mai rentabile din toate cîte există peste ocean?), noul pariu a și fost cîștigat, reușita editorială prefigurînd, fără îndoială, o apropiată versiune ecranizată. Drepturile de ecranizare ale „romanelor" se adaogă, evident, drepturilor editoriale, inclusiv pentru tipărirea în ediții ieftine de buzunar **(„paperbecks")**, ceea ce îndreptățește întru totul porecla de **„big money writers"** (scriitori care se joacă cu milioanele) dată autorilor de „movels".

De la vedetele ecranului la piloții de formula 1: fantoșele unei lumi de mucava

Succesul fulminant al lui Wallace a determinat apariția unei adevărate cohorte de adepți ai noului curent, cum ar fi Harold Robbins, James Michener, Herman Wouk, Arthur Hailey și mulți, mulți alții. Unii dintre aceștia au reușit chiar să bată recordurile inițiatorului romanului filmic. Cele vreo 15 romane pe care Robbins le-a dat pînă acum la iveală depășesc ca tiraj incredibila cifră de 200 milioane de exemplare și ele au generat șapte ecranizări pentru marele ecran și două pentru micul ecran. Nu întîm-

plător. Robbins a fost numit „**John Paul Getty al vieții literare**", după numele defunctului magnat al petrolului, considerat la vremea lui cel mai bogat om din lume.

Bizuindu-se pe curiozitatea unei anumite părți a publicului dornic să afle cît mai multe amănunte intime despre cei cunoscuți, în general, în presa americană sub numele de „beautiful people" (oameni fascinanți), personaje care figurează aproape zilnic în rubricile mondene ale ziarelor — vedete ale ecranului, ale teatrului sau muzicii ușoare, bogătași care huzuresc, politicieni mai mult sau mai puțin veroși, aristocrați, patroni ai caselor de modă, piloți de formula 1 — cineromanele își aleg eroii din rîndurile acestei lumi pestrițe și factice. Astfel, pentru a reveni la Robbins, eroul romanului său **The Carpetbaggers (Intrușii)** este calchiat după milionarul excentric (astăzi decedat) Howard Hughes, corifeu al industriei aviatice și cinematografice (în versiunea ecranizată George Peppard s-a străduit, dar nu a reușit **să** dea decît o palidă imitație după imensa creație a lui Orson Welles în **Cetățeanul Kane**); personajul principal din **When Love Has Gone (Cînd dragostea s-a stins)** seamănă ca două picături de apă cu actrița Lana Turner, eroină a unui răsunător scandal, fiica sa minoră fiind implicată într-o omucidere comisă aproape sub ochii mamei (în transpunerea filmică — Hollywood-ul nu-și poate refuza plăcerea perversă de a-și dezvălui propriile-i păcate — rolul respectiv a fost încredințat unei alte cunoscute vedete, Susan Hayward, implicată la rîndul ei într-un alt scandal, ce-i drept de natură diferită: alcoolică în ultimul grad a fost internată într-un spital de dezintoxicare etilică...; dincolo de numele de împrumut ale protagoniștilor din **The Adventurers** pot fi fără greutate recunoscuți doi dintre cei mai cunoscuți playboys, fostul prinț Ali Khan (într-o vreme soț al Ritei Hayworth) și ex-diplomatul Porfirio Rubirosa, ambii considerați, la un moment dat, ca regi neîncoronați ai așa-numitului „**jet set**", acel grup de bogătași măcinați de spleen care se deplasează necontenit dintr-un loc într-altul, cu ajutorul avioanelor cu reacție, în veșnică căutare de noi senzații și plăceri (în ce privește versiunea filmată a intervenit însă un „mic" amănunt neprevăzut: excedat de avatarurile sentimentale și de altă natură ale „aventurierilor", etalate pe pagini întregi de ziare, publicul, docilul public occidental, a preferat să rămînă acasă, de unde se vede că și răbdarea și îngăduința sa au, totuși, o limită).

Un nou curent al „movelisticii": de la science-fiction la „political-fiction"

În căutarea unor noi „secrete de bucătărie"

Sub impulsul celor ce îi comandează, aflați cu privirea mereu ațintită spre curba profiturilor, autorii de „moveles" și-au dat, desigur, repede seama că pînă la urmă dezvăluirile asupra „feței nevăzute" a lumii mondene, asupra vieții a diferite vedete ori playboys riscă să devină obositoare (și deci vînzările și încasările să descrească primejdios) și atunci, ca într-o perpetuă cursă contra-cronometrului, și-au lărgit mereu aria de investigație, oferind curiozității publice — sub forma aceleiași rețete verificate a erupției de fapte și detalii și a supraaglomerării de situații incredibile — secretele de „bucătărie" ale noi și noi profesii și sectoare de activitate, învăluite, în ochii celor neinițiați, într-o aureolă romantică, de mister și exotism.

Distanțîndu-se de exagerările unui naturalism grosier, de exacerbările erotice sau erotizante, unii dintre autorii de „movels" apasă mai puternic pe pedala realismului factologic. Un realism aparent, mecanic, pentru că se reduce la o acumulare de date în sine (cunoscutul critic de film Stanley Kauffman vorbea, în această privință, de **„mania aglomerării de fapte și incapacitatea de a selecționa materialul adunat)**, la o succesiune ametitoare de fișe signaletice care parazitează, dacă nu pur și simplu înăbușă, țesătura epică (se citează exemplul unor movelișți care, împingînd mania detaliului pînă la ultima limită, își împănează scrierile cu asemenea amănunte cum ar fi costul riguros exact al unei curse cu taxiul, de la aeroportul central din Paris și pînă la catedrala Notre Dame, lista și ea riguros exactă a meniului la un anume restaurant, sau chiar numărul de telefon al Salvamontului dintr-o stațiune la modă din Alpi). Într-un fel, meritul de a informa al unor astfel de scrieri nu poate fi negat, dar literatura nu se poate, firește, reduce la atît, nu poate fi confundată cu o enciclopedie sau un ghid turistic. Unul din exponenții cei mai reprezentativi ai acestui curent al realismului factologic, sau, dacă vreți, informativ, este Arthur Hailey — poate cel mai cunoscut cititorilor și spectatorilor noștri datorită celor cîtorva traduceri și, mai ales,

O oază care se vrea culturală: biografiile romanțate ale marilor creatori: *Agonie și extaz*, după cartea lui Irving Stone

Cel mai reușit dintre toate filmele inspirate după „movels": *Nașul* de Coppola, cu Marlon Brando

este, evident, doar un pas și dacă transpunerea pe ecran a primei din aceste cărți nu a avut parte de succesul scontat, în schimb „găselnița" din cea de a doua — accidentul petrecut la bordul unui avion de transport și freneticele eforturi ale personalului de la sol de a-l salva — a plăcut atît de mult încît producătorii cinematografici nu s-au mulțumit cu o singură ecranizare, ci au realizat patru ecranizări succesive! Rînd pe rînd, Hailey a arătat apoi, potrivit aceleiași formule, cum funcționează o mare uzină de automobile **(Wheels, Roțile)**, un concern bancar **(The Moneychangers, Minuitorii de bani)**, sistemul energetic național **(Overload, Sarcină de vîrf)**, în prezent lucrînd la un roman despre „secretele" industriei farmaceutice. De fiecare dată, construcția epică este debilă, dar se desfășoară în ritm alert, suspansurile se succed, puzderia de informații furnizate de acest fanatic al amănuntului sfîrșește prin a exercita o anumită fascinație și așa se explică succesul înregistrat în rîndul unui public ale cărui pretenții nu trec dincolo de limitele unui divertisment primar.

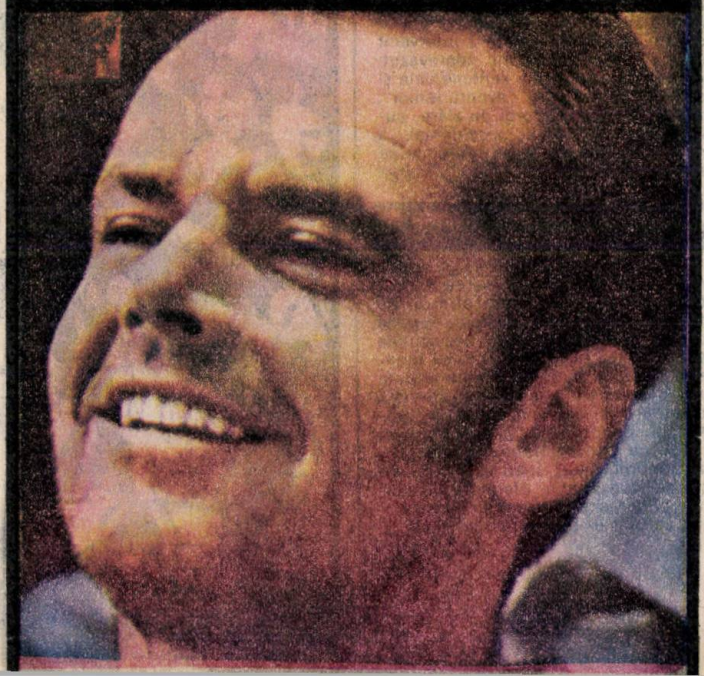
Dacă Hailey își propune să descrie resorturile intime ale marii industrii și marii finanțe, business-ul legal, ca să spunem așa, în schimb Mario Puzo își îndreaptă atenția spre business-ul ilegal ori în marginea legalității: lumea sinistră a Mafiei **(The Godfather, Nașul)** ori cea nu mai puțin malignă, în ciuda strălucirii jerbelor de neon, a marilor cazinouri de la Las Vegas **(Fools Die, Doar cei proști mor)**. Puzo este mai puțin prolific decît emulii săi, dar nu i se poate contesta un suflu epic net superior acestora. Cert este că **Nașul** poate fi considerat cel mai reușit dintre toate filmele inspirate după „movels" — s-a spus, nu o dată, că reprezintă răspunsul anilor '70 la **Pe aripile vîntului** — viziunea regizorală a lui Coppola și geniul actoricesc al lui Marlon Brando avînd,

datorită filmului **Aeroportul** și serialului TV **Roțile**.

Între „Hotel" și „Aeroport" nu-i cale atît de lungă...

Hailey și-a luat ca model pe scriitoarea deosebit de populară între cele două războaie, dar în prezent aproape uitată, Vicki Baum, după al cărei roman, **Grand Hotel**, s-a turnat în 1932 celebrul film cu același nume (încununat cu un premiu Oscar), unde Greta Garbo, Joan Crawford, frații John și Lionel Barrymore, împreună cu Wallace Beery au avut, fiecare în parte, creații strălucite. Se poate spune chiar că Vicki Baum a fost precursoarea cineromancierilor de astăzi, tot așa cum filmul **Grand Hotel** este prototipul ecranizărilor realizate pe baza abundentei lor producții. Reamintindu-și, așadar, de această scriitoare și de popularitatea de care s-a bucurat, Hailey a avut ideea să înfățișeze, neomițînd nici cele mai neînsemnate „roțite" cum funcționează complicata mașinărie a unui mare hotel internațional din zilele noastre. De la **Hotel** la **Aeroport**

Pe coperta cărții „Zbor deasupra unui cuib de cuci" vedeta filmului omonim: Jack Nicholson

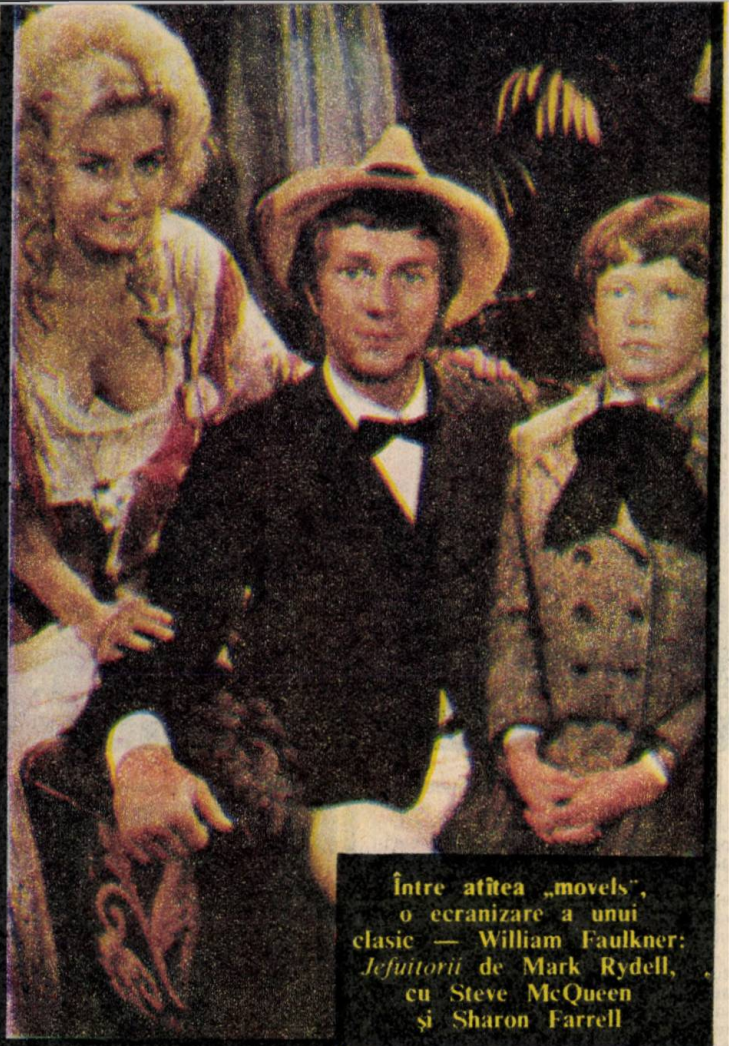


desigur, o contribuție hotărîtoare în această privință.

Cineromanul își îmbogățește cartea de vizită

Explorarea mecanismelor instituțiilor de stat și, pe un plan mai larg, ale vieții politice și activității politicienilor nu putea să nu tenteze pe moveliști, ba chiar a dat naștere unui curent distinct numit, prin analogie cu science fiction, **political fiction.** Dintre reprezentanții acestui curent s-a impus Allen Drury, autor al unui roman cu certe calități (a fost, dealtfel, răsplătit, pe merit, cu premiul Pulitzer) **Advise And Consent (Cel care recomandă și aprobă),** care oferă imaginea credibilă, pe alocuri cu accente corozive, a culiselor Senatului american. Ecranizarea cu același nume a fost și ea o realizare remarcabilă, care, beneficiind de mina experimentată a lui Otto Preminger și de o excepțională distribuție — Henry Fonda, Charles Loughton, Walter Pidgeon, Franchot Tone, Gene Tierney — s-a înscris cu un succes nu numai de casă ci și de stimă. Excepții există, prin urmare, dar ele sînt „păsări rare". Păcat că în cel mai recent roman al său, în care își propune să înfățișeze modul în care funcționează Curtea Supremă a Statelor Unite, Drury alunecă în macabru și terifiant, cedînd, astfel, tentațiilor comercialismului.

Ferindu-se de asemenea exagerări, un neofit, John Ehrlichman, un neprofesionist al scrisului, care s-a alăturat breslei din motive de necesitate, fiind silit să se retragă din viața politică în urma scandalului Watergate, a mers însă mai departe pe linia „ierarhică" a dezvăluirilor, ajungînd pînă la Casa Albă. Ca și **Advise And Consent,** romanul său **Washington, Behind The Closed Dors (Washington, în spatele ușilor închise)** este scris cu real talent, iar serialul TV cu același nume (cunoscut și telespectatorilor noștri) a întrunit sufragiul meritat al publicului.



Între atîtea „movels", o ecranizare a unui clasic — William Faulkner: *Jefuitorii* de Mark Rydell, cu Steve McQueen și Sharon Farrell

Ecranizat de patru ori, dar o singură dată interpretat de Burt Lancaster și Jean Seberg: *Aeroportul*

Reîntorcîndu-ne la profesioniști, Herman Wouk, un alt nume cunoscut printre autorii de „movels", s-a alăturat și el acestui curent al sondărilor în tainele politice, numai că a preferat vieții politice interne jocurile complicate ale activității politice internaționale. La început l-au atras dedesubturile vieții literare **(Youngblood Hawke)** sau cele ale lumii circului **(Don't Stop The Carnival, Spectacolul de circ continuă),** pentru ca, în vremea din urmă, să-și dedice eforturile unei întreprinderi mai ambițioase, evocării, cu pretenții de frescă, a împrejurărilor celui de-al doilea război mondial. Ecranizat recent de televiziunea americană sub forme a ceea ce se cheamă **„mini-series"** (seriale de dimensiuni reduse, nedepășind ca durată totală trei-patru ore, care cîștigă, se pare, tot mai mult teren în detrimentul serialelor interminabile, gen **Dallas**), **The Winds Of War (Vîrful războiului)** nu s-a bucurat de succesul scontat. Poate pentru că atît cartea cît și serialul nu au depășit descripti-

Pe afiș, numele scenaristului va fi scris cu literă mică sau va lipsi, dar vor figura cu certitudine vedeta și papagalul ei: Brooke Shields

vismul pur, că dincolo de formidabila acumulare factologică nu s-a desprins firul unei idei coerente, sau poate — cine știe? — pentru că telespectatorilor, ca și cititorilor, ultimul război, cu toate grozăviile lui, le-a apărut ca o joacă de copii în comparație cu ceea ce ar fi o conflagrație nucleară.

Riscurile unui conflict atomic, văzute însă într-un mod foarte simplist, au preocupat, dealtminteri, încă de la început, pe „moveliști", și tocmai caracterul pur speculativ al unei asemenea teme a stat la originea denumirii de **political fiction,** literatura politico-fantastică. Primii care s-au aventurat pe acest teren au fost Eugene Burdick a Harvey Wheeler cu **Fail-Safe (Securitate absolută),** roman care (ca și filmul omonim, printre ai cărui interpreți s-au numărat Henry Fonda și Walter Matthau, regizor fiind Sidney Lumet) a stîrnit oarecare vîlvă la vremea sa (mijlocul anilor '60) atît prin prisma temei alese cît și a mediului inedit — Comandamentul aviației strategice americane, în subordinea căruia se află avioanele cu arme atomice la bord — descris cu minuțiozitatea caracteristică, firul epic fiind însă de o artificialitate jenantă, iar personajele de-a dreptul incredibile.

A urmat, în aceeași manieră simplistă, **Seven Days in May (Șapte zile din luna mai),** de asemenea prompt ecranizat (notabile creațiile lui Burt Lancaster și Kirk Douglas, versiunea filmată fiind superioară celei scrise), care își permitea chiar și un ascuțiș critic împotriva acțiunilor unor generali războinici, prezentați însă aidoma personajelor negative din lumea comicsurilor. Între timp, cursa înarmărilor a căpătat asemenea proporții înspăimîntătoare pe măsura perfecționării armei absolute, rachetelor nucleare, încît nici imaginația moveliștilor nu-i mai poate ține pasul, studiourile preferînd, cel puțin momentan, să turneze filme cu caracter semidocumentar, cum a fost **A doua zi după** decît să se inspire din produse ale unei ficțiuni precare.

De la literatura-surogat la surogatele cinematografice

Exotismul geografic și reconstituirile istorice reprezintă alte ispite cărora cu greu li se putea rezista, iar „cineliteratii" care au sucombat sînt destui. Ei se cheamă James Michener, care a întocmit catalogul minuțios al vieții și obiceiurilor locuitorilor unor insule scăldate în apele oceanului **(Tales Of The South Pacific, Povești din Pacificul de sud),** atunci cînd nu și-a plimbat cititorii de-a lungul vechilor drumuri ale mătăsii și mirodeniilor **(Caravans),** ori i-a făcut să-l însoțească într-o ametitoare incursiune, începînd cu erele geologice cele mai îndepărtate, prin trecutul și prezentul Americii **(Centennial);** sau James Clavell, „specializat" în explorarea geografico-istorică a zonelor pline de mister ale Extremului Orient **(Shougun, Tai-Pan);** sau Robert Elegant, cu o „specializare" asemănătoare **(Dynasty);** sau, în fine Garry Jennings, „imbatabil" în domeniul istoriei precolumbiene **(Aztec).** Uneori s-au realizat pe baza cineromanelor de iz exotic transpuneri acceptabile pentru marele sau micul ecran, cum ar fi serialul TV **Shogun,** de cele mai multe ori însă asemenea transpuneri nu au izbutit să treacă limita banalității.

O categorie aparte o constituie biografiile romanțate, gen în care s-a ilustrat Irving Stone, cunoscut mai ales pentru **Lust For Life (Bucuria vieții)** — viața plină de tragism a lui Van Gogh și **The Agony And The Extasy (Agonie și extaz)** — viața lui Michelangelo. Scrise, fără îndoială, cu talent, în contrast cu produsele confecționate în mod obișnuit de moveliști, ambele cărți au dat naștere unor ecranizări remarcabile (greu de uitat privirea halucinantă a lui Kirk Douglas interpretîndu-l pe pictorul ce și-a legat numele de colorismul eclatant, ori tensiunea confruntării dintre Charlton Heston, genialul sculptor al Renașterii, și Rex Harrison, papa Iulius al II-lea), care își au locul în orice istorie a cinematografului.

Nu este mai puțin adevărat că „romanțarea", adică rectificarea, corectarea adevărului nu poate fi identificată cu literatura de autentică valoare. Dealtfel, „romanțarea" caracterizează, într-o formă sau alta, cea mai mare parte a cineromanelor. „Știință" romanțată, activități profesionale romanțate, politică romanțată; biografii „corectate" — ce sînt altceva decît îndepărtarea de realitate și nu redarea ei prin imagini artistice? Pentru moveliști, fără doar și poate, „viața e un (cine)roman".

Cînd literatura se confundă cu actul de a bate la mașină

Avalanșa faptică, ramificarea luxuriantă a intrigii, puzderia de personaje, toate acestea duc la un număr imens de pagini — circa 800 de fiecare „producție" — și aceasta constituie o altă trăsătură a literaturii cinematografiabile. *„Cantitatea primează"*, își proclama credo-ul artistic Wallace și nici nu-i de mirare, onorariile depinzînd și de numărul de pagini! *„Aceasta nu este literatură, ci un simplu act de a bate la mașină"*: butada lui Truman Capote, care avea, ce-i drept, o altă „bătaie" vizînd fenomenul „beat generation", astăzi practic epuizat, se poate aplica perfect și cineromanului. Cu o eventuală extensie și la ecranizările pe care le inspiră: *„Acesta nu este cinematograf, ci doar simplă operație de impresionare a peliculei sensibile"*.

Investigînd fenomenul „movel", săptămînalul american **„Time"** a folosit termenul cît se poate de nimerit de *„beletristică electronică"*. Revista a luat ca exemplu romanul **Hurry Sundown (Grăbiți apusul soarelui),** al soților Katya și Bert Gilden — care se voia o „epopee" a sudului american — imaginîndu-și cu ironie că la scrierea sa a fost folosit un computer: în memoria computerului au fost introduse textele unor lucrări de specialitate despre viața statelor din sud, pe fișele de programare au fost trecute datele biografice esențiale ale personajelor-cheie, locul și cadrul acțiunii, ca instrucțiune specială s-a dat cuvîn-

tul de ordine „erotism", iar cifra paginilor a fost fixată la 1000; o simplă apăsare pe buton și instalația de imprimat cuplată la calculator a prins să funcționeze cu viteză electronică... Și în fond, ca să mergem pe firul aceleiași ironice supoziții, de ce să nu se fi cuplat și o instalație de filmat? Filmul realizat după carte justifică întru totul o asemenea presupunere...

Un exponent ideal și-a găsit „beletristica electronică", beletristica la computer, în persoana celui mai nou venit printre moviliști, Sydney Sheldon. Ca și Wallace, Sheldon a fost scenarist, este adevărat ceva mai talentat decît acesta, primind chiar un Oscar (1947) pentru scenariul filmului **The Bachelor And The Bobby Soxer (Celibatarul și adolescenta).** Nu-i, de aceea, deloc întîmplător că studiourile, actorii și producătorii de film figurează în mai toate romanele sale, de la **Stranger In The Mirror (Străinul din oglindă)** la **The Other Side Of Midnight (Cealaltă față a miezului nopții).** Subiectul, locul acțiunii, personajele, totul se învîrte în jurul lumii filmului, fuziunea fiind astfel perfectă între cele două genuri („movie" și „novel") la „periferia" cărora s-a născut cineromanul.

Din tagma scriitorilor „electronici" nu puteau lipsi femeile, ba chiar se poate spune că ele sînt și mai „agresive" decît confrații lor. Un exemplu tipic l-a constituit Jacqueline Susan, al cărei roman **Valley Of The Dolls (Valea păpușilor),** ecranizat în 1967 — o incursiune în viața a trei tinere aspirante la gloria „show biz"-ului — a fost astfel caracterizat la vremea sa de revista „Life": *„Pericolul unor cărți ca Valea Păpușilor este că, potrivit unui principiu al economiei politice, alungă literatura bună de pe piață. Asemenea maculatură pervertește gustul a milioane de oameni, dîndu-le ideea nesăbuită că ceea ce citesc ar avea de-a face cu literatura. Ei bine, nu are nimic de-a face cu ea".* Această apreciere, perfect valabilă și pentru filmul respectiv, nu a împiedicat-o pe Jacqueline Susan să fie prezentă ani de-a rîndul pe lista best seller-urilor și să încheie și pentru celelalte cărți pe care le-a scris **(The Love Machine, Once Is Not Enough)** contracte fabuloase cu Hollywood-ul. Iar după ce a decedat, locul i-a fost luat de scriitoare și mai lipsite de scrupule, cum ar fi Judith Krantz — printr-o involuntară autoironie și-a intitulat chiar primul său roman **Scruples** —, Jackie Collins (un titlu care o recomandă cu prisosință: **Lovers And Gamblers, Amanți și jucători la ruletă...),** sau Joyce Haber, care a reușit în **The Users (Manipulatorii)** performanța de a-i întrece în materie de lez-decență și lez-literatură chiar pe Wallace, Robbins și Sheldon la un loc.

Este „movelismul" o boală incurabilă?

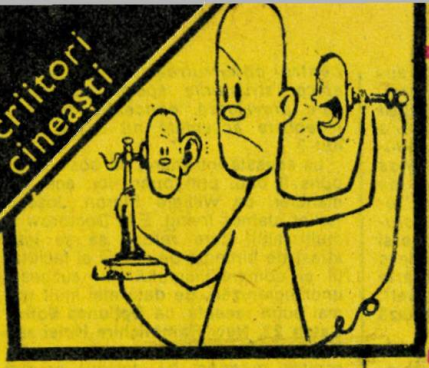
Se cuvine a preciza că moveliștii se mulțumesc să scrie doar romanele nu și scenariile după ele, care rămîn treaba celor specializați în această profesie. Unul din cei mai reputați scenariști din S.U.A., Abby Mann, declara plin de amărăciune, după ce terminase prelucrarea pentru ecran a romanului **Corabia nebunilor (The Ship Of Fools),** al scriitoarei de autentic talent Katherine Anne Porter, care, spre sfîrșitul vieții, s-a molipsit și ea de morbul cineromanului: *„Nu e numai obositor, ci și deprimant să lucrezi un scenariu după un asemenea roman. Dacă filmul iese prost, de vină e scenaristul; dar dacă iese, totuși, bun, meritul este atribuit autorului romanului".* Desigur, cartea, ca și filmul **Corabia nebunilor** depășesc media valorică (o „medie" foarte joasă) a producțiilor de tip „movel", dar remarca lui Mann își păstrează deplin pertinența.

Este oare incurabilă noua boală de care suferă literatura — și în prelungirea ei — cinematograful american, ca urmare a calculelor și intereselor financiare ale magnaților filmului? Reprezintă fenomenul factologiei, al senzaționalismului ieftin și al visceralității supradimensionate o simplă vogă, o modă literară trecătoare, sau, cum se întreabă Stanley Kauffman, *„funcția socială a romanului, în accepția clasică a acestui termen, s-a încheiat din punct de vedere istoric* (în S.U.A.— n.r.), *întrucît condițiile pentru construirea acestei specii epice, structurile sociale, idealurile care prevalează, concepția de viață îndeobște acceptată nu o mai permit"?*

La această întrebare, un posibil răspuns îl dau, prin opera lor, acei romancieri ca William Styron, Joseph Heller, James Irving, E.L. Doctorow și mulți alții, care refuză să se lase atrași de cîntecul de sirenă al facilității și comercialismului. Iar succesul unor ecranizări, de dată mai mult sau mai puțin recentă, ca **Opțiunea Sofiei, Catch 22, New Hamphshire Hotel** sau **Ragtime** inspirate din opera acestor scriitori autentici (și, desigur, ar mai putea fi citate nu puține alte exemple) dovedește că bunul simț nu se dă bătut, că oricît de vătămătoare și dezagreabile ar fi răbufnirile „movelismului" nu pot să înăbușe vibrația artei autentice. Cel mult să îngusteze, dar în nici un caz să anuleze, spațiul de manifestare a unor producții cinematografice de calitate, inspirate dintr-o literatură valoroasă.

Romulus CĂPLESCU

Un nume cu care se merge la sigur: Robert Redford (în *Brubaker*)



Cu umor despre ecranizări

I. Cum se face o ecranizare?

Arhip dă sfaturi unui tînăr regizor de film.

— Pe ce criterii îți alegi cartea pe care o vei ecraniza?

— Mai întîi să fie o literatură vizuală, să se poată filma.

— Fals! decretează Arhip. Dacă e vizuală, toți au să strige că ecranizarea e un fleac, o nimica toată, oricine poate s-o facă... Cînd o să fie gata filmul, se vor mai găsi foarte multe lucruri vizuale în carte pe care alții le-au văzut, iar dumneata nu. Dacă nu e vizuală, ai toate șansele să vezi ceea ce nu au văzut alții, iar alții să nu vadă ceea ce ai văzut dumneata. Oricît de prost ar ieși filmul, există circumstanțe atenuante: cartea era necinematografică. Alte criterii?

— Să am ceva de spus **al meu** în legătură cu cartea...

— Nenorocitule! Ca să se spună că de aia ți-ai ales cartea, ca un simplu pretext?

— Atunci, bîiguie tînărul regizor, măcar să fie interesantă și actuală pentru spectatorul contemporan.

— Aoleu! Păi cu cît e mai actuală, cu atît trebuie să fie și mai actuală! Și niciodată nu va fi destul de actuală ca să-l poți mulțumi pe spectatorul contemporan. Mai bine nu. Și cum citești cartea?

— Cum s-o citesc? Cu atenție și seriozitate.

— Eroare! Dacă o citești cu atenție cu seriozitate, îți dai seama că nu poate fi ecranizată. Nici o carte citită cu atenție și seriozitate nu poate fi ecranizată. Care film e în stare să transpună toate meandrele, nuanțele, subtilitățile unei opere literare? Cartea trebuie citită cît mai superficial. Altminteri ți se face milă de ea. Acum fii atent la procedee. Sari peste descrierea ambianței, fiindcă de obicei nu găsești ce ai nevoie. Castele medievale nu prea sînt, cartiere din secolul 19 nici atît, străzi de la începutul secolului nostru mai deloc, costumele costă, recuzita costă și ea... Portretele personajelor nu trebuie luate ca atare, întrucît cinematografia noastră stă cam prost cu machiajul. Analiza psihologică trebuie evitată din principiu, fiindcă n-ai cum să intri cu aparatul în sufletul omului. Dacă romanul are personaje multe, alegi cîteva, ca să nu se fărîmițeze acțiunea. Dacă sînt prea puține, mai adaugi cîteva, altfel iese filmul prea static. Dacă acțiunea are loc înaintea războiului, o prelungești niței, ca să apuci și o bucată de război. Pentru spectacol. Dacă acțiunea are loc chiar în timpul războiului, plasezi o parte din ea înainte sau după război. Altfel nu-ți ajung banii! Războiul costă. Dacă filmul e color, ai grijă să apară pe undeva o eșarfă, două. Dă bine la culoare. Dacă e alb-negru, bagă fum, cît mai mult fum. E de efect grafic. E recomandabil să se vorbească din cînd în cînd într-o limbă străină. Secvențele respective vor fi sub-titrate, ceea ce lasă o bună impresie de film străin. Introdu în film și cîteva pasaje din alte scrieri ale autorului respectiv, ca să nu se spună că ai citit numai cartea pe care ai ecranizat-o. Să nu te abați prea mult de la textul operei, fiindcă se supără critica literară, dar nici să nu fii prea fidel textului, fiindcă se supără critica cinematografică... Ai înțeles?

— Am înțeles, răspunde tînărul regizor cu convingere.

— În cazul ăsta, după ce carte ai hotărît să faci filmul?

— După un scenariu scris de mine.

— N-ai înțeles nimic, constată Arhip cu adîncă amărăciune. După care începe să-i explice pe îndelete condițiile filmului realizat de regizor după un scenariu propriu.

II. O colaborare de beton

După două săptămîni de căutări infructuoase, Ruxandra P., simpatica reporteră a revistei „Cinefil", hotărî, cu inteligență, să amîne interviul. Regizorul Q era plecat la Festivalul internațional al filmului de pompieri din Țara de Foc, ce se desfășura sub deviza „Apa trece", iar scriitorul Y se afla în juriul concursului „Romanul fluviu" ce avea loc la Jimbolia. Îi găsi pe amîndoi, reuniți la primul tur de manivelă al filmului „Suflete de beton", pe care regizorul Q îl realiza după romanul omonim al scriitorului Y. Respectînd cronologia creației, reporterа îl atacă mai întîi pe scriitor, în timp ce regizorul, posesor al unei diplome de participare la Festivalul internațional din Țara de Foc, ataca, la rîndul său, un pateu cu brînză.

— Ați declarat în repetate rînduri că nu mergeți la cinema, că, după părerea dumneavoastră, cinematografia nu-i artă și că refuzați orice colaborare cu această, îmi dați voie să citez, „întreprindere de fabricat imagini în serie"...

— Am spus eu asta? Cînd? Unde? De unde le-ați scos?

Reporterа, pregătită pentru orice situație, dă la iveală un carnețel...

— Doriți să vă spun revista, numărul, data, pagina?

— Nu, nu doresc. Dar dumneavoastră ce doriți?

— Să știu dacă v-ați schimbat părerea despre cinematografie.

— Eu nu-mi schimb părerile, ca alții...

— Totuși sînteți aici... Totuși ați acceptat ecranizarea romanului dumneavoastră „Suflete de beton"...

— Numai fiindcă am descoperit în regizorul Q un mare artist, singurul care poate realiza acest film.

Regizorul trage cu urechea, zîmbește discret și satisfăcut.

— Vă așteptați la o operă de artă autentică?

— Indiscutabil.

— Prin urmare, cinematograful **este** artă.

— A afirmat cineva altceva?

— Vă mulțumesc și vă urez cît mai multe opere de artă cinematografice.

Reporterа îl abandonează pe scriitor în compania unei felii de caşcaval și-l abordează pe regizor.

— V-ați exprimat convingerea că filmul nu are nici o legătură cu literatura...

— Știu. Am afirmat acest lucru în revista „Cinefil", numărul din aprilie anul trecut...

— Pagina 12. În aceeași pagină făgăduiați că nu vă veți apropia de vreo carte de literatură.

— Păi...

— A, nu. Era vorba de ecranizări. Îmi dați voie să citez textual? (Ruxandra P. scoate carnețelul) „Orice ecranizare a unei lucrări literare este o aventură care nu poate sfîrși decît printr-un eșec". Mai susțineți această idee?

— Cînd scriam chestiile astea nu-mi căzuse încă în mînă „Suflete de beton". Este un roman extraordinar!

— Acest roman v-a convins, deci, că filmul poate avea totuși legătură cu literatura.

— Strînsă.

— Ce strînsă?

— Legătura filmului cu literatura.

— Aha! Vă mulțumesc și vă doresc succes în strîngerea legăturilor dintre film și literatură.

Ecranizarea romanului „Suflete de beton" începea așadar sub cele mai bune auspicii. Cel mai înverșunat dușman al cinematografului, dintre scriitori, și cel mai aprig inamic al literaturii, dintre regizori, s-au întîlnit într-o colaborare care nu poate fi decît de beton.

.....

Are loc premiera filmului „Suflete de beton", realizat de regizorul Q după romanul omonim al scriitorului Y. Reportera Ruxandra P. îl caută cu înfrigurare pe scriitor printre participanții la premieră. Absent. Nici la banchetul tradițional de după premieră scriitorul Y nu e de găsit. Reportera își taie un culoar printre prietenii și dușmanii regizorului adunați laolaltă de mirosul cîrnăciorilor prăjiți, și reușește să-l ia deoparte pe eroul serii.

— Sînteți mulțumit de colaborarea cu autorul romanului?

Regizorul rîde acru.

— Colaborare? Șicane. Mizerii. Bețe-n roate. Mofturi. E îngrozitor să scoți dintr-un roman slab un film, zic eu, onorabil, mai mult decît onorabil!

— Cum, „Suflete de beton" nu este un roman extraordinar?

— Cine a spus asta? Poate extraordinar de prost! Oricum, este prima și ultima mea experiență de acest fel!

Regizorul face o plecăciune scurtă și se îndreaptă spre un grup de invitați.

Ruxandra P. nu se dă bătută cu una cu două. Îl găsește pe Y într-un grup de prieteni la restaurantul Capșa.

— Nu v-am văzut la premiera filmului dumneavoastră.

— Filmul meu?! N-am nici o legătură cu infamia aceea! Un kitsch! O bătaie de joc la adresa literaturii de valoare! Tot ce era în roman noblețe spirituală, rafinament stilistic, forță epică a dispărut în film. Vă rog să nu mai vorbim despre această calamitate.

Ruxandra P. renunță să mai scrie reportajul. Abia peste vreo trei luni află că regizorul Q și scriitorul Y lucrează la o ecranizare a romanului acestuia din urmă „Marea trilemă". Prudentă, o roagă pe colega ei mai tînără, Ifigenia V., să scrie în revista „Cinefil" despre noua colaborare.

III. Pe cine ecranizăm, copii?

Fiind pus în situația de a comenta un film recent, ecranizare a unei opere literare clasice, Arhip încearcă să extragă cîteva reguli cu caracter general. Prietenii săi îl ascultă cu sufletul la gură.

— Nu are nici un sens, copii, să ecranizezi opera unui scriitor în viață. Individul poate să facă mofturi, deobicei face, îți pune o mie de condiții, se amestecă în scenariu, în distribuție, în filmări, în montaj, de parcă filmul ar fi al lui. Oricum ai face filmul, tot nemulțumit o să fie, o să se plîngă în reviste că i s-a masacrat cartea, o să ia cuvîntul în ședințe și o să ceară pedepsirea regizorului, a producătorului, a cinematografiei în general, o să scrie memorii, note, proteste, reclamații... Va rezulta că opera lui e mult mai importantă decît este, dar a fost minimalizată de cinematografie, al cărei rost nu e altul decît acela de a distruge literatura. Criticii literari se vor indigna, confrații se vor solidariza cu scriitorul ofensat, publicul îi va plînge de milă...

— Așa e, confirmă unul din auditori. Mai bine așteptăm pînă cînd moare scriitorul. După aia te apuci să-l ecranizezi.

Arhip zîmbește superior.

— E mai rău!

Cei de față încremenesc.

— Un scriitor mort, continuă Arhip, e un scriitor pe jumătate clasic. Numai că, în timp ce un clasic integral a intrat cu prieteni cu tot în istoria literaturii, un scriitor pe jumătate clasic mai are prieteni în viață, plus moștenitorii drepturilor de autor. Iar aștia nu iartă. Toți știu cu precizie, din discuții intime, că scriitorul a fost împotriva ecranizării operei sale, argumentul suprem fiind acela că, dacă n-ar fi fost împotrivă, ar fi fost pentru. Ecranizarea devine astfel o profanare a unui mormînt proaspăt. În mod sigur cineva o să spună că scriitorul s-ar răsuci în mormînt dacă ar vedea filmul care s-a făcut după cartea lui...

Se așterne o liniște de mormînt. În cele din urmă cineva îndrăznește:

— Numai clasicii pot fi ecranizați.

Murmure de aprobare. Doar Arhip se menține într-o tăcere impenetrabilă. Cînd se potolește rumoarea, intervine rezolut:

— Prostii! Un scriitor clasic se învață la școală. E știut pe de rost. Care critic sau istoric literar va accepta ca filmul să se abată măcar cu o iotă de la textul definitiv, stabilit științific? În cazul clasicilor, sacrilegiul este absolut și ireparabil. Și poate orice regizor să facă un film după un scriitor clasic? Ar trebui ca și el să fie un regizor clasic, în orice caz un regizor mort.

Auditoriul realizează că acest drum este cea mai groaznică fundătură. Toți încep să urască din inimă ecranizările.

— Bine, îngaimă un tînăr, atunci să fie ecranizate numai capodoperele, cele pe care le citează toată lumea, dar nu le citește nimeni

— Dacă nu le citește nimeni, cum o să le citească tocmai regizorii? face unul o glumă de prost gust.

— De prost gust?! tresare indignat individul. Cine a îndrăznit?

— Eu, precizez. N-am dreptul să-mi comentez personajele?

Tipul înghite în sec. Te pui cu autorul?

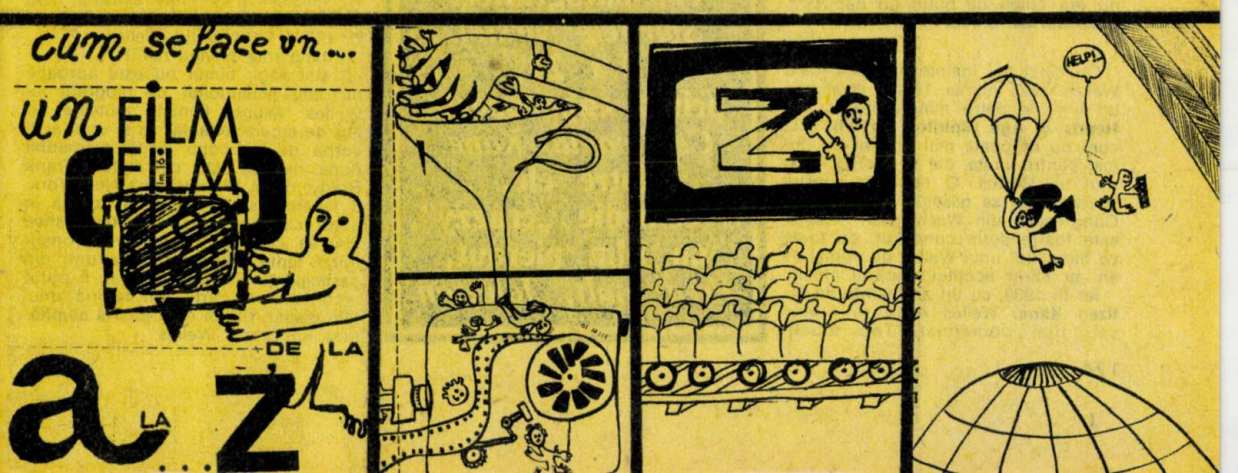
— Păi bine, copii, intervine Arhip, tocmai aici e greșeala cea mare. Dacă ecranizezi o capodoperă pe care, cum ziceți voi, n-o citește nimeni, ce vor spune profesorii de literatură? Că-i scutim pe elevi de a mai citi capodoperele. Ca să povestească în teze ceea ce au văzut la cinema! E pedagogic? E instructiv? E firesc?

Firește că nu-i firesc, aprobă adunarea în tăcere, hotărînd, tot în tăcere, că n-ar trebui să se ecranizeze nici o carte.

— În concluzie, decide Arhip, se poate ecraniza orice. E tot aia.

Dumitru SOLOMON

Desene de Gelu MUREȘAN



Adevăratul debut al lui Welles

La 19 ani, primele patru minute cinematografice: *Spiritele vîrstei.* La 24, prima capodoperă: *Cetăţeanul Kane.* Între ele, o comedie „crazzy", un film pierdut, *Prea mult, Johnson*

În 1939, cînd Orson Welles sosea la Hollywood pentru a realiza primul său film de lung metraj, **Citizen Kane**, cel care urma să-i aducă foarte curînd celebritatea, viitorul mare regizor nu era cîtuşi de puţin un debutant, aşa cum se crede.

Cu cinci ani înainte, în 1934, cînd Welles avea numai 19 ani, realizase un film de patru minute numit **The Hearts of Age (Spiritele vîrstei)**, titlu cum nu se poate mai potrivit nu numai pentru vîrsta, dar şi pentru... spiritul lui Welles. O copie a acestui scurt metraj se găseşte la Biblioteca Congresului din Washington, însă el este foarte puţin cunoscut, cu toate că filmuleţul unui Welles de numai 19 ani ar stîrni apetitul oricărui cinefil.

Iar în 1939, cu un an înainte de **Citizen Kane**, Welles realizase primul său film comercial, **Too much, Johnson (Prea mult, Johnson)**, vizionat doar într-un cerc restrîns, pentru care, se crede, că nu mai există nici o copie. Welles însuşi îşi aminteşte de el numindu-l cu simplitate „un filmuleţ simpatic". Cu toate acestea, **Too much, Johnson** reprezintă una dintre enigmele carierei lui Welles.

Întîmplările privind realizarea filmului sînt vagi; filmul nu este aproape niciodată menţionat de biografii lui Welles. Asupra filmului pluteşte un aer de tăcere jenantă, ca şi cum ar fi vorba de un copil dispărut imediat după naştere. Un cercetător, Frank Brady, de la Universitatea New York, a încercat să facă puţină lumină în acest caz de veritabilă detectivistică cinefilă, căutînd documente, reconstituind fapte, intervievînd pe unii din participanţi. Şi astfel, treptat, a putut reconstitui o parte din istoria unui film dispărut, film care poartă semnătura lui Orson Welles.

Cu Orson Welles, în vara anului 1938

In vara anului 1938, suferind cronic de astm, Orson Welles se mută temporar de la locuința sa din Sneden Landing (New York), în Manhattan, unde se putea bucura de aer condiționat. Instalat la St. Regis Hotel, etajul 23, Welles își conducea multiplele activități cu ajutorul unui grup restrîns de colaboratori. La vremea aceea, el era un regizor de teatru și un actor binecunoscut și mult comentat în toată America. Montase un „Macbeth" în Harlem, cu o distribuție formată în întregime din negri (încălcînd astfel codul producțiilor curente, comerciale, precum și alte coduri ușor de bănuit). Urmase un „Iulius Caesar" în costume moderne, pe o scenă goală, anticipînd astfel experiențele europene cu mai bine de 10 ani. Apoi o piesă controversată politic, „Leagănul se va rostogoli", jucată în fosa orchestrei pentru a evita restricțiile impuse de oficialități. Colabora săptămînal la radio, unde avea o emisiune proprie și repeta intens la un nou spectacol pe care plănuia să-l pună în scenă la teatrul Mercury. După succesul anterior cu „Calul care mănîncă pălăria", Welles s-a gîndit la o altă comedie „trăznită", **Too much, Johnson,** o farsă a unui scriitor american din secolul al XIX-lea, William Gillette, pentru inaugurarea noii stagiuni la Mercury și plănuia să continue apoi cu „Moartea lui Danton" de Büchner.

Welles scria: „Prima montare cu „Prea mult, Johnson", la începutul secolului, a revoluționat comedia americană datorită ritmului alert, tonului ireverențios și unei trăzneli absolut încîntătoare." Ca toate farsele, piesa lui Gillette implica iubiri romantice, identități false, documente sustrase și complicații fără sfîrșit. Eroul piesei, urmărit de un soț bătrîn și gelos, se refugiază de la New York în Cuba, unde preia identitatea unui proprietar de plantații, Johnson, care tocmai își aștepta mireasa, cunoscută numai din scrisori. Lui Welles i-a venit atunci ideea să introducă în piesă un film de patruzeci de minute, care să constituie actul întîi în întregime, precum și prologul actelor doi și trei. O orchestră și un om specializat în efecte sonore urmau să stea în spatele ecranului și să asigure, ca pe vremea filmului mut, muzica și sunetele.

Cine sînt înaintașii „Cetățeanului Kane"

John Houseman, producătorul lui Mercury, a reușit să facă rost de zece mii de dolari și Welles s-a pus deîndată pe lucru. Trebuie spus însă de la bun început că, exceptînd cele patru minute de film **(The Hearts of Age)**, toată experiența de cineast a lui Welles consta, la acea dată, dintr-o scurtă vizită pe platou în timpul filmărilor la **Omul din Aran** — regizat de Robert Flaherty, în 1932, cînd Welles se afla în Irlanda. Îl citise, de asemenea, pe Pudovkin.

Cît despre Eisenstein, Welles declara: „Nu este adevărat că am fost vreodată influențat sau că l-aș fi citit pe Eisenstein, așa cum s-a spus despre mine. Nu mă număr printre cei care fac din Eisenstein un simbol, ba chiar am făcut o recenzie foarte critică la partea întîi din **Ivan cel Groaznic,** cînd am văzut filmul în 1945. Mi se părea prea retoric, prea sentimental, deși i-am lăudat curajul și stilul radical. Eisenstein a citit articolul meu și mi-a scris o lungă scrisoare. Astfel s-a stabilit între noi o corespondență".

Welles dorea să facă din **Too much, Johnson** ceva apropiat ca stil de „slapstick" (comedie mută, de gaguri, americană), așa încît în apartamentul său din Manhattan și-a proiectat multe din comediile lui Mack Sennett, Harold Lloyd sau Chaplin. „O influență directă asupra mea și asupra filmului **Too much, Johnson,** își amintește Welles, a exercitat Harold Lloyd, cu **Safety Last.** Am îndrăgit acest film și cred că este una din cele mai mari și, în același timp, mai simple comedii făcute vreodată".

Welles și-a pus repede pe picioare o echipă, dar numai operatorul Paul Dunbar mai avea ceva experiență în materie de film. Din distribuție se remarca Joseph Citten, Arlene Francis și Virginia Nicholson (pe atunci soția lui Welles). Un ziarist de la „New York Herald Tribune" apărea în rolul unui polițist în genul comediei mute Keystone, iar producătorul John Houseman urma să apară în scena unui duel. Însuși Welles apărea în postura unui alt polițist tip Keystone. Ca regizor, Welles prefera să-și ilustreze în prealabil scenele, jucînd în fața actorilor, pe rînd, toate rolurile.

Filmările au început pe la mijlocul lui iulie și Welles a reușit într-o lună să scrie, să decupeze, să turneze și să monteze tot filmul, timp în care conducea repetițiile din sală cu aceeași piesă, ca și pe cele cu „Moartea lui Danton", iar la radio realiza emisiunile cu „Insula comorilor", „Povestea celor două orașe", „Treizeci și nouă de trepte" etc.

Montajul urma să fie asigurat de studiourile Pathé dar, cum banii erau pe sfîrșite, Welles a împrumutat o măsuță de montaj și s-a încuiat în apartamentul său din St. Regis, pe care nu l-a mai părăsit pînă nu a terminat montajul filmului.

În acest timp însă viața nu stătea pe loc.

Cînd teatrul dă faliment

Un judecător i-a notificat lui Welles că Societatea „Paramount" achiziționează drepturile asupra filmului. Welles era în posesia dreptului de punere în scenă, dar scăpase din vedere drepturile asupra filmului, așa încît dacă piesa era jucată pe Broadway, împreună cu filmul, drepturile urmau să fie încasate de „Paramount". Pe de altă parte, actorii nu fuseseră plătiți toată luna. Ca să mai economisească bani, Welles trecuse filmările drept repetiții de piesă și-i plătise pe actori în consecință. Cei mai mulți au acceptat, bucuroși să se vadă într-un film, dar „Liga pentru drepturile actorilor" n-a fost de acord, așa încît teatrul Mercury a trebuit să-i plătească, socotindu-se filmul ca o realizare deosebită de piesă. În felul acesta, teatrul a ajuns în pragul falimentului. Ca să mai salveze ceva, compozitorul filmului, Marc Blitzstein, a renunțat la orchestră, urmînd să interpreteze singur la pian toată partitura, ascuns în spatele ecranului.

În cele din urmă, piesa s-a jucat în premieră la 16 august 1938, dar fără proiecția filmului. Reacția criticii a fost slabă, așa încît s-a montat repede „Moartea lui Danton", motiv pentru care Welles nu s-a mai putut ocupa de soarta filmului. Curînd urma să plece la Hollywood „ca să obțin suficienți bani pentru a monta în continuare piese". Ce a urmat, se știe. A urmat **Citizen Kane.**

Treizeci de ani mai tîrziu, în vila sa de la Madrid, Welles a proiectat filmul **Too much, Johnson** unor prieteni. Pelicula era într-o perfectă stare de conservare. Lui Welles i-a trecut atunci prin cap să-l reia într-un fel, dar se pare că un incendiu izbucnit în absența lui a distrus copia. Un lucru e sigur: regizînd **Too much, Johnson,** Welles și-a pus la punct multe din tehnicile care i-au permis mai tîrziu să lucreze repede și economic, o metodă de filmare de care avea să se folosească tot restul vieții sale.

Astăzi Welles regretă că filmul n-a fost proiectat niciodată: „Piesa și filmul erau prea puțin pe gustul publicului", declară el, „acesta nu le putea accepta. Era ca un fel de Hellzapoppin realizat cu ani de zile înainte de a-i fi venit vremea".

Vladimir ALEXE

„Falstaff? Un personaj la fel de mare ca Don Quijotte. Dacă numai atît ar fi creat Shakespeare, ar fi fost suficient pentru a rămîne nemuritor", declara *Orson Welles,* interpret al rolului titular, alături de *Jeanne Moreau,* în filmul regizat de el însuși.

Welles-Kafka

Disputa cineastului cu scriitorul

Duelul între Orson Welles şi Kafka. *Procesul*, filmul unui învingător, pledînd — cinematografic — pentru un învins...

Tema îi aparţine lui Kafka. Dreptul la variaţiuni subiective aparţine tuturor creatorilor care şi-au asumat o experienţă fundamentală de acelaşi tip. Există de altfel şi precursori. „Crainquebille", povestirea lui Anatole France (cunoscută mai mult prin ecranizarea difuzată de televiziunea română), exemplifică şi ea situaţia disperată a omului dezarmat, lipsit de apărare, aflat faţă în faţă cu nelegiuirea. În viziunea lui Kafka, procesul este însă despuiat de amănuntele verosimilităţii imediate, deoarece esenţial pentru scriitor a fost modul în care se conştientizează treptat, în omul ajuns nevinovat pe banca acuzării, faptul că se află la discreţia oricui. Iar această temere subiectivă este mai ucigătoare decît puterea care loveşte. Istoria a concretizat mai tîrziu coşmarul lui Kafka: nenumăraţi Josef K au căzut victime fascismului şi „vînătorii de vrăjitoare". Manipularea conştiinţelor, care în ţările capitaliste dezvoltate a luat locul terorii făţişe, lucrează potrivnic asupra individului, lucrează impersonal, birocratic, într-o vegetaţie monstruoasă, sufocantă. Astfel, teama ancestrală, frica primitivă de forţe obscure, în forma aceasta modernă, rafinată şi am spune cultă, este — se pare — mai lipsită de speranţă, pentru că dorinţa victimei de a înţelege ce se întîmplă se loveşte nu de puterile „supranaturale", ci de hipertrofia de nepătruns a unui aparat creat de om.

Umanul la scara neumană (Anthony Perkins în *Procesul*)

Ca o variaţie a acestei teme, filmul **Procesul** al lui Orson Welles poate fi exemplar din două privinţe. Prima este de ordin mai mult tehnic şi constă în figurarea în imagine a invizibilului, a coşmarului, a angoasei — realizare remarcabilă care ar merita un studiu separat. A doua performanţă e poate discutabilă, dar nicidecum de neglijat, fiind vorba de unghiul subiectiv în care regizorul tratează tema kafkiană, fără a trăda sursa literară inspiratoare. S-ar putea — se mai întîmplă — ca această tratare să nu se ridice pînă la nivelul originalului, dar ne apare convingător mai eficientă, decît o ilustraţie fidel-şcolărească.

Ce ştia Kafka şi nu ştie Welles?

Întîlnindu-ne cu varianta subiectivă a unui artist creator, am dori să aflăm înainte de toate: ce l-a împins să refacă tocmai această operă, unde este legătura sa intimă cu tema?

Orson Welles, ca tip de om, ca fel de a fi, este, de fapt, diametral opus omului kafkian învins de la bun început; urmărind cariera şi operele sale, el apare chiar şi în ochii acelora ce-i cunosc personal, ca un fel de erou pozitiv din basme, ca unul care are o putere şi o voinţă indestructibilă. Mulţi ar fi tentaţi să dea sceptic din mînă, în legătură cu **Procesul** lui Welles, raportat la literatura lui Kafka, spunînd: un film american! Dar scepticismul nu-i decît parţial justificat. Există incontestabile similitudini între spiritualitatea europeană şi experienţele ei istorice, pe de o parte, şi cele americane, pe de altă parte. Există şi în Europa personalităţi sau pături, sau generaţii active, capabile şi dornice să se afirme impetuos, iar generaţia timpuriu-matură a Americii anilor '60 (cînd a fost produs filmul) nu era de loc scutită de angoasa kafkiană. Orson Welles este, de altfel, reprezentantul unei „alte" Americi, aceea care credea în iluzia democraţiei burgheze, în progres, în acţiunea personală, capabilă să schimbe condiţiile sociale. Sîntem, deci, în faţa unui caracter militant, optimist, născut pentru Victorii. Sau, altfel spus, în faţa unui om al succesului.

Această caracterizare rămîne valabilă şi dacă ne gîndim la faptul că, paradoxal, Welles a fost, pas cu pas, învins de filmul comercial, că el nu-şi găseşte locul în America timpului lui, că atît **Procesul** cît şi **Falstaff** (Clopote la miezul nopţii) a fost nevoit să le facă în Europa, şi că a acceptat roluri în nişte superproducţii de serie, pentru a strînge fondurile necesare realizării filmelor proprii. Leul bătrîn este silit să se tot retragă în faţa asaltului şacalilor, dar el rămîne, totuşi, un leu. Ar înţelege, oare, acea autocaracterizare a poetului maghiar Radnóti Miklós, formulare total lipsită de naivitatea şi de nepregătirea atribuite unui Josef K, născută din experienţa directă a anilor '30 ai Europei centrale, din metastaza experienţei sociale kafkiene: „Sînt dintr-aceia care vor fi ucişi/ pentru că n-au ucis niciodată"? Poate că Welles n-are cum să înţeleagă tragismul acestui gînd, dar îl poate revolta în mod obiectiv ceea ce în mod subiectiv îi e străin.

Iată cum se naşte, ca un paradox genial, varianta militantă a **Procesului.** Welles nu schimbă nici faptele, nici factorii, totul se petrece în film ca şi în carte, doar că Josef K de pe ecran se împotriveşte acelui mecanism neidentificabil şi intangibil care se năpusteşte asupra lui ca o haită de lupi; se revoltă împotriva caracterului determinat al situaţiei; în van se revoltă, important însă e faptul că o face. Trebuie să recunoaştem aici o imensă desincronizare între regizor şi scriitor. Welles este reprezentantul

unei epoci anterioare celei a lui Kafka. De aceea, uneori, regizorul pare să nu știe ceea ce scriitorul știa foarte bine, din experiența directă. Kafka știa, de pe cînd Welles era un copil, că sentința s-a dat înainte de deschiderea procesului.

Actorul pledează pentru adevărul scriitorului

Anthony Perkins, interpretul, pare însă să știe. Poate aici a depășit regizorul limita ecranizării, cînd a intuit în acest tînăr și strălucit actor acel tremur de o factură specială, acel sentiment al predestinării, receptiv la trăsăturile kafkiene, care pe el, Welles, personal, nu-l ating. Astfel, hipersensibilitatea lui Anthony Perkins exprimă magistral ideea că „unor acuzați le e scris pe buze, că vor pierde procesul". În jocul lui apar, prin nuanțe delicate, prin vibrația unei corzi interioare, abia atinsă, ceea ce sugerează și fizionomia sa, că nu va „mușca" niciodată, nici chiar atunci cînd va fi în joc viața lui, pentru că nu poate, nu e capabil să-i sfîșie pe alții. Iar prin această „voce" actoricească vizuală și auditivă — „vocea" regizorală subiectivă a lui Orson Welles cîștigă o altă tonalitate: din revolta lui Josef K. nu rămîne decît o agresivitate neputincioasă, tragicomică.

În vremea cînd Kafka își scria romanul, Josef K. ținea la demnitatea sa, la ținuta civilizată și i-ar fi fost rușine să „facă pe nebunul". Cu patruzeci de ani mai tîrziu — avînd în vedere condițiile și conștiința socială a mijlocului de secol — lui Josef K, cel întruchipat de Anthony Perkins, îi e rușine **să nu facă** pe nebunul, îi e rușine să se supună ascultător; de aici ipoteza militantului capabil de izbîndă. Josef K. cel civilizat și tăcut, sau cel „curajos" ori mai degrabă disperat în vociferările lui, este unul și același cu condamnatul învins, născut că ființă pașnică, incapabil să lupte, împotriva căruia se duce totuși un război, deși el n-a atacat pe nimeni: „Un om, care ucis va fi la capăt,/ căci niciodată n-a ucis".*

Răzbunarea scriitorului

A reieșit ceva neașteptat din contrapunctarea structurii umane, de luptător neclintit a lui Orson Welles cu sensibilitatea mai complexă, mai vulnerabilă a lui Anthony Perkins. Filmul **Procesul** nu este Kafka, cuvînt cu cuvînt, dar nici contrariul romanului, ci o variantă a lui contemporană, mai contradictorie, mai tensionată.

Este copleșitoare ambianța filmului, transfigurarea locurilor de filmare în niște structuri gigantice și apăsătoare: polifonia vizuală a Pragăi vechi și a Parisului vechi, a metropolei moderne, în contextul filmului, asuprirea, strivirea, închiderea după gratii. Regizorul creează, cu ajutorul clădirilor, al obiectelor, al luminilor, o viziune cosmică a groazei, care întruchipează angoasa și predestinarea, în ciuda faptului că Welles a insuflat eroului său un comportament militant. Iar lumea de coșmar a lui Welles este populată obsedant de victime și ajutoare de călăi, care își tot schimbă rolurile între ei, ba chiar le joacă concomitent, pe amîndouă. Nu numai Anthony Perkins, dar toți celalți actori sprijină, cu „vocea" pe care o reprezintă, ideea tragică a scriitorului.

Welles, militantul, și-a găsit în personalitățile lui Jeanne Moreau, Romy Schneider, Katinei Paxinou și Jesse Hahn niște tovarăși de luptă care argumentează adevărul lui Kafka, în disputa regizorului cu autorul.

Ana HALASZ

*) *traducere de Veronica Porumbacu*

Anthony Perkins, Romy Schneider și... decorul, ca întotdeauna cu rol principal în filmele lui Orson Welles

S-au întîlnit în Argentina, la un festival, cu ani în urmă: Ion Popescu Gopo, Anthony Perkins, Mihnea Gheorghiu.

O falsă problemă majoră

(Urmare din pag. 103)

nostru și de curînd reluată pe ecranul Cinematecii bucureștene, la **Pădurea de mesteceni** a lui Andrzej Wajda. Filmul, ecranizare după o povestire de J. Ivaszkiewicz, reține din textul de bază aproape numai trama narativă, redusă la elementele ei cele mai simple și cele mai banale, eliminînd cu bună știință aproape tot ce constituie vraja și specificitatea literară a povestirii: un tînăr, grav bolnav de tuberculoză, se întoarce în casa fratelui său mai mare de la marginea unei păduri de mesteceni pentru a-și trăi ultimele zile. Acolo cunoaște — după schema obișnuită a evoluției finale a teribilei boli — o scurtă perioadă de aparentă revenire, marcată de o febrilă agitație vitală, după care moare. Dincolo de această poveste oarecare, căreia i se refuză cu obstinație orice element de insolit, de spectaculos, începe marele film, o meditație patetică și discretă în același timp — realizată cu mijloace exclusiv cinematografice, prin jocul subtil al imaginilor, al raporturilor de culoare, al potențării infinit diversificate a timpurilor — asupra vieții și a morții, nostalgiei și speranței. O detașare asemănătoare față de textele inspiratoare, o recreare a substanței narative, în care modificării semnificanților îi corespunde o lentă dar ridicată mutație a semnificațiilor o găsim (bineînțeles, în maniere diverse și pe coordonate stilistice deosebite) în filmele românești — ambele inspirate după texte de Al. Sahia — **Viața nu iartă** de Manole Marcus și Iulian Mihu și **Înghițitorul de săbii** de Alexa Visarion.

Mari filme după capodopere și după fleacuri

E greșit să credem că valoarea operei literare ecranizate se transmite direct operei cinematografice beneficiare. Ba mai mult, s-a observat, nu fără maliție, că adesea dă mai mari rezultate ecranizarea unei opere literare modeste sau chiar derizorii decît a uneia geniale (lucru perfect explicabil, pentru că o operă literară de mare valoare are structuri mult mai consolidate, este mai deplin și mai adînc literară și opune deci o rezistență mai mare încercărilor de a fi transferată într-un alt sistem). Oricum, e bine știut că s-au făcut mari filme și după capodopere și după fleacuri. Valoarea filmului — ca și specificul lui — se naște în procesul creației cinematografice. Privind opera lui Visconti — unanim recunoscut drept cel mai strălucit „ecranizator" al cinematografiei tuturor timpurilor, vom observa, de pildă, că filme cum sînt **Moarte la Veneția** și **Inocentul** par foarte apropiate, au un aer de familie comun, deși între proza lui Thomas Mann și cea a lui D'Annunzio există o distanță uriașă. Tot așa, nici cel mai plin de imaginație comparatist nu va putea găsi prea multe lucruri comune între literatura clasicului italian Giovanni Verga, protagonistul verismului și cea a autorului american de romane polițiste James Cain deși filmele realizate de același Visconti, după capodopera fiecăruia dintre ei, filmele **Pămîntul se cutremură** și **Ossessione** au, de asemenea, un aer familiar comun, par (și sînt într-adevăr) izvorîte din aceeași matcă tematică și stilistică.

Filmul ca artă a duratei

Chiar dacă apreciem ecranizarea drept un aspect al „intertextualității" (și nu vedem de ce nu am face-o, deși problema „intertextualității" în cadrul sistemului cinematografic, trecerea de la un text literar la un „text" din peliculă, de la un cod la altul, ar merita o discuție specială), saltul ecranizării de la nivelul de operație artizanală la cel de operație artistică nu poate fi realizat (și, deci, nici înțeles) decît dacă ne situăm pe terenul specificității cinematografice. Or, mi se pare că toate interpretările care văd în ecranizare o subordonare a imaginii în mișcare față de textul literar, pornesc tocmai de la ignorarea specificului cinematografiei care este, înainte de toate, o artă a duratei (și nu pur și simplu a unor imagini în mișcare). O artă a întrepătrunderii, a relațiilor conflictuale și armonizatoare, a jocului aleatoriu și riguros al pluralității timpurilor.

Dimensiunea temporală este dimensiunea filmică esențială. E ceea ce nu înțeleg acei care văd în timp doar o dimensiune a spațiului, acei care se cramponează de imaginea unui univers static, ierarhizat și ireversibil. Chiar faptul că ficțiunea filmică manevrează liber atît spațiul, cît și timpul, cît și sinteza lor — viteza — faptul că în fluxul narațiunii filmice înfrîngerea ireversibilității este curentă dovedește nu acceptarea unui univers reversibil ci, dimpotrivă, a unui univers în care spiritul nostru are mereu de înfruntat ireversibilitatea.

Prin aceasta este cinematografia, în primul rînd, o artă a vremii noastre, o artă care știe să exprime, prin ceea ce îi este mai specific, incertitudinea, fluctuația, ireversibilitatea, entropia și contra-entropia, proliferarea particularului și singularului, indeterminarea, o artă care știe să facă din concret (altă categorie considerată subalternă de către „anti-iconici") un factor al visării. În acest fel, cinematografia se înscrie prin ce are ea mai autentic, cu o anumită ușurință intrinsecă am spune, în circuitul problematicii spirituale contemporane, care pune sub semnul întrebării și vechile structuri sociale și etice și imaginea newtoniană, prea coerentă a universului fizic (ar trebui amintite aici considerațiile tulburătoare ale unui Ilya Prigogine sau Jacques Monod) și tradiționalele modalități de captare a realului și de expresie ale diferitelor arte.

Dublă fidelitate sau confruntare polemică?

Numai prin recunoașterea specificității cinematografice putem aborda corect problema ecranizării. Teoria atît de generoasă a lui Victor Iliu despre dubla fidelitate față de opera literară și față de principiile de coerență spirituală a operei filmice este, în cel mai bun caz, un deziderat pios, dacă nu o încercare de a rezolva cvadratura cercului. De fapt, ecranizarea ca și orice operă spirituală valabilă este, ca să folosim termenii lui Victor Șklovski, un rezultat al luptei cu opera ecranizată.

S-a remarcat că în majoritatea ecranizărilor românești această luptă pare mai voalată, fără tonuri polemice, fără tendințe de ironie și negare. Este aceasta o soluție, care-și așteaptă doar întruchiparea în capodopere pentru a fi confirmată? Este aceasta o slăbiciune a unei cinematografii care, să nu uităm, este încă foarte tînără (nici 40 de ani de existență)? Viitorul va decide. Deocamdată, putem observa că în afara filmelor citate mai înainte și altele (și nu întîmplător printre cele mai reușite) cum ar fi, de pildă, **De-aș fi Harap Alb** și **Faust XX** ale lui Ion Popescu Gopo, **Directorul nostru** al lui Jean Georgescu, **Tănase Scatiu** al lui Dan Pița, între oglinzi paralele de Mircea Veroiu, **Osînda** al lui Sergiu Nicolaescu și cel mai izbutit dintre ele, **Pădurea spînzuraților** al lui Liviu Ciulei, presupun confruntarea, uneori chiar polemică sau, în tot cazul, distanțată cu textul donator.

Exagerînd puțin, am putea spune că ecranizarea devine operă de artă atunci cînd încetează de a mai fi ecranizare (în sensul de „traducere fidelă"), atunci cînd destramă vechea țesătură și reașează elementele ei într-un chip nou. Schimbînd ceea ce este de schimbat, am putea relua pentru ecranizarea, realizată artistic, formula lui Paul Valéry cu privire la poezie: „Efectul versurilor rezultă din **dezordinea** pe care o produc în **ordinea așteptată** a sensului cuvintelor și din **ordinea** pe care o impun **dezordinei normale** și naturale a termenilor discursului și a elementelor lor fonice".

H. DONA

O ecranizare în care numele lui *Edgar Allan Poe* se pierde pe afișul cu *Brigitte Bardot* și *Alain Delon* (în Trei povestiri extraordinare, filmul lui *Louis Malle*)

Poezia ecranului

Referindu-se la literatură, Wellek și Warren observă că fiecare stil de epocă are figurile lui retorice caracteristice, capabile să-i exprime esența poetică; în cazul figurilor de stil fundamentale, ca de pildă metafora, fiecare perioadă — adaugă autorii amintiți — își elaborează „metoda ei metaforică specifică". Nu alta e situația stilurilor cinematografice, cum ne-o arată, chiar și la o privire fugară, istoria lor veche sau nouă.

Limbajul ardorii

Alături de filmul expresionist german și de filmul american din deceniul al treilea, ceea ce s-a numit școala clasică sovietică reprezintă una dintre cele mai energice tentative ale cinematografului mut de a explora spațiul expresiei figurate, una dintre stăruitoarele lui confruntări cu propriile posibilități retorice.

De la **Greva** la **Pămînt**, operele-cheie ale anilor '24—'30, ca dealtfel și filmele de mai tîrziu care prelungesc într-un fel sau altul lecția școlii clasice, privilegiază metafora (folosim termenul în sens larg) și sinecdoca. Intens cultivate, chemate de accentul agitatoric al artei lui Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Vertov, Kozințev, Trauberg și, nu mai puțin, de similara predispoziție romantică relevată de spiritul acestor regizori, ele țin de strategia persuasiunii și de limbajul ardorii pe care le practică exponenții școlii clasice. În această geografie retorică, am spune, pe cît de vastă pe atît de surprinzătoare, un loc distinct îl ocupă așa-numiții „topoi", stereotipurile, „locurile comune", participante, în bună măsură, la stabilirea arsenalului colectiv de mijloace stilistice. Metodele „specifice" de construcție metaforică nu lipsesc nici ele, inițiate de experiențele marilor cineaști, preluate apoi, la scara producției medii, acel agent întotdeauna activ al răspîndirii inovației, cum bine se știe. Fără să neglijăm nuanțele, retorica propusă de cinematograful clasic sovietic ne va apărea, în ultimă instanță, ca reductibilă la un dublu joc al tendințelor: jocul dintre instituirea modelului de către stilul școlii și permanenta lui reformulare din unghi personal, în multitudinea vie a operelor, în diversitatea stilurilor individuale.

Alături de expresionismul german și de epoca de aur a școlii americane, una dintre cele mai energice tentative de a deschide drumul filmului ca artă: filmul clasic sovietic

Temă cu variațiuni

O primă observație ar detașa prezența figurilor retorice comune, devenite fixe, reluate — de la un film la altul — cu mici variații.

Sugerînd grandiosul, mișcarea im-

petuoasă, irumperea torței zăgăzuite, valul/torentul/furtuna se constituie ca metafore centrale ale ideii revoluționare. Eisenstein deschide **Crucișătorul Potiomkin** cu imaginea unui talaz uriaș, invadînd năprasnic ecranul; în **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** Pudovkin montează în paralel pregătirile pentru asaltul Palatului de iarnă cu dezlănțuirea furtunii marine; pornirea torentelor de primăvară figurează, în pudovkinianul **Mama,** eliberarea spontană a elanului revoluționar; într-un alt film al lui Pudovkin, **Urmașul lui Gingis-han,** un sens simbolic asemănător îl are secvența furtunii, cu ritmul ei percutant, cu admirabilul ei montaj, adunînd într-un nestăvilit iureș cavalcada mongolilor răsculați, freamătul arborilor, vîrtejul frunzelor purtate de vînt, goana norilor. Originea acestui topos nu e greu de identificat în patrimoniul retoric al publicisticii și literaturii epocii, de la Aleksandr Serafimovici, autorul „Torentului de fier", la Boris Lavreniev, autorul „Vîntului", de la poeții minori la Maiakovski, al cărui sistem de imagini se organizează nu o dată în jurul simbolurilor furtunii și oceanului. În stăpînirea unor cineaști ca Eisenstein și Pudovkin, cinematograful restituie, însă, locului comun expresivitatea sa primordială.

Elaborare cinematografică, nu împrumut literar, după cît se pare, celălalt topos tot atît de frecvent — imaginea mîinii înălțate într-un gest hotărît ori cea a mîinii care se strînge devenind pumn — aparține de regulă sinecdocei; puterea sugestivă pe care o dezvoltă „partea pentru întreg" stă, dealtfel, la temelia multora dintre structurile retorice experimentate de școala clasică, de la figurile obiectului (ochelarii din **Crucișătorul Potiomkin,** acordeonul din **Arsenal**) la montajele cu caracter arborescent dragi lui Eisenstein sau Dovjenko. Sinecdoca mîinii se întîlnește mai ales la Eisenstein **(Greva)** și Pudovkin **(Sfîrșitul Sankt-Petersburgului, Dezertorul)** ca o veritabilă emblemă a forței celor mulți, a adeziunii la cauza revoluționară, ca o lapidară simbolizare a implicării: mișcarea aceasta spontană, gestul acesta rezumă în **Dezertorul** o întreagă metamorfoză a conștiinței muncitorești, o traiectorie psihologică, morală, politică.

Metatora fixă poate fi descoperită și în cîmpul iconografiei satirice, prezentă mai totdeauna alături de iconografia patetic-monumentală, căci lirismul satiric și cel agitatoric coexistă în aproape fiecare discurs, dînd glas pasionalității lui, la fel de puternică în afirmație ca și în negație. În **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** tunurile sînt împodobite cu ghirlande de flori și își ațintesc gurile întunecate asupra spectatorului; în **Noul Babilon** al lui Kozințev și Trauberg, locomotiva acoperită de stindarde și flori duce spre o moarte inutilă mulțimea anonimă a soldaților. Imaginile devin incisive figurări satirice, de o ironie amară, ale demagogiei care proslăvește intrarea în război. Metafora spectacolului, a mascaradei, a circului grotesc, a reprezentației de bîlci, cu ieftinătatea, pompa, vulgaritatea și stridența lor, rămîne, însă, toposul predilect al tuturor pamfletelor îndreptate împotriva dușmanilor revoluției, principala armă a deriziunii, cum știm de la aceiași Kozințev și Trauberg **(S.V.D.)** ori de la Dovjenko **(Zvenigora, Aerograd).**

Contemporani cu Maiakovski – Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko scriu pe ecran poemele elanului revoluționar

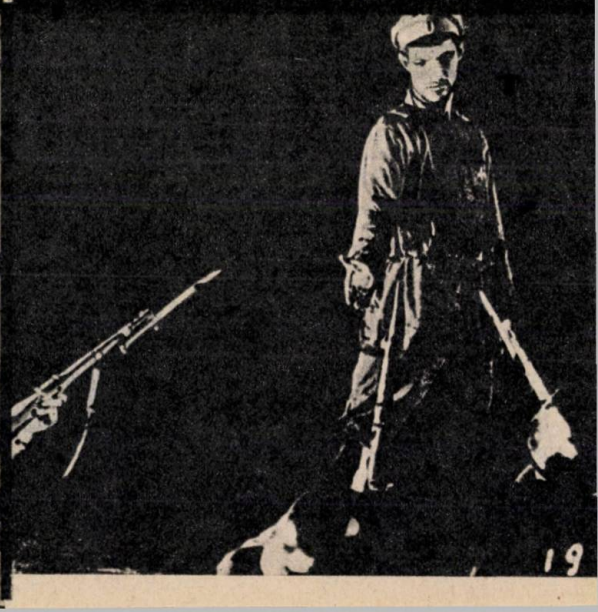
Gama procedeelor

Nu mai puțin coerent se arată cinematograful clasic sovietic în ceea ce privește elaborarea unor tehnici retorice proprii sau reactualizarea altora, îmbogățite cu noi valori expresive. Lăsăm la o parte tiparul așa-numitei „metafore verbale" (traducere cinematografică a unei figuri de stil preexistente, luată din limbajul verbal), ca și folosirea simbolică a opoziției static — dinamic, a jocului metaforic dintre imobilitate și mișcare în interiorul frazei de montaj, pentru a ne opri o clipă asupra unor procedee de construcție mai rar discutate.

Ar fi de amintit, în primul rînd, amplele enumerări vizuale, echivalentul unei figuri exploatate în epocă de diverse stiluri, de la cel poetic la cel politic („dezlănțuirea lexicală" constituie un procedeu esențial în publicistica lui Lenin, cum a remarcat încă Lev Iakubinski). În **Arsenal,** evocarea luptătorilor uciși de contrarevoluționari — tatăl, soțul, fiul/fierarul, strungarul, mecanicul — dobîndește gravitatea și fiorul unui „Ubi sunt..."; în **Aerograd** găsim enumerarea escadrilelor aviatice aflate de strajă pe cerul noii așezări din taiga; în **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** Pudovkin înșiruie, într-o acumulare de incontestabil efect oratoric, locurile de baștină ale soldaților; la Eisenstein, în **Octombrie,** enumerările bogate, meticuloase chiar, ale tuturor celor care îndură nedreptățile din Rusia țaristă sau ale celor care intră în focul luptei, urmăresc același efect de intensifi-

Torentele de primăvară sau puterea simbolului *(Mama* de Pudovkin)

Nemurire prin sacrificiu *(Arsenal* de Dovjenko)



care patetică, au aceeași putere de iradiere simbolică.

Prefigurată de experiențele filmelor agitatorice din anii războiului civil, practicată masiv de jurnalele de actualități și de documentarele eseistice ale lui Dziga Vertov, integrarea metaforică a lozincii și a insertului devine una dintre tehnicile favorite ale lui Pudovkin și Eisenstein: în **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** brațele muncitorilor se înalță în fața lozincii „Toată puterea sovietelor!" într-o unică și spontană mișcare, pentru a alcătui o pavăză vie; în **Crucișătorul Potiomkin,** insertul „Pîinea noastră cea de toate zilele" apare cu funcția unui contrapunct; dialectica insert-imagine e atît de strînsă în **Octombrie** încît sîntem îndreptățiți să o socotim însăși condiția nașterii figurilor de stil, unele dintre ele de o febrilitate maiakovskiană; dincolo de intenția mobilizatoare, folosirea insertului în secvența finală din **Aleksandr Nevski** mărturisește năzuința eisensteiniană de a articula un complex limbaj scripto-audio-vizual.

Cunoscută de multă vreme, tehnica încercată de Dovjenko în **Ivan** este, așa cum spune Béla Balázs, tehnica „temei cu variațiuni": aceeași realitate obiectivă ni se înfățișează în felurite optici subiective, atribuite personajului. În unele cazuri, procedeul dezvoltă valori figurate și l-am putea considera o extindere, de fapt, a principiului metaforei vizuale la nivelul structurilor de montaj, o înlănțuire a încadraturilor metaforice în ample „perioade" al căror sens e determinat de jocul, mereu altul, al viziunilor eroului. Șantierul, în **Ivan,** orașul, în **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** strada, în **O frîntură de imperiu** al lui Ermler, dau naștere unor asemenea variațiuni de natură metaforică, făcînd să sporească încărcătura emoțională a filmelor.

În sfîrșit, o metodă comună de construcție relevă anumite metafore satirice. Accentuînd la maximum convenționalitatea stilizării, ele ating dimensiunile caricaturii fabuloase; în **Arsenal,** portretul lui Taras Sevcenko se însuflețește brusc pentru ca poetul să stingă, scîrbit, candela pusă de un mic-burghez naționalist; în **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului,** tot pe neașteptate, statuia țarului Alexandru al III-lea varsă lacrimi de emoție la vederea entuziasmului patriotard cu care burghezia întîmpină intrarea țării în primul război mondial. Pudovkin vorbise cîndva despre „reprezentarea liberă și simbolică, lipsită de aspirația spre o elementară verosimilitate", străbătute de un sarcasm enorm, înscrise în registrul fantasticului, pasajele amintite o exersează cu virtuozitate.

Un experimentator: Dovjenko

La capătul acestor succinte observații menite să surprindă fizionomia generală a retoricii elaborate de stilul colectiv, e cazul să implicăm mai decis în discuție factorul individualității creatoare, factor esențial în închegarea și devenirea stilistică a oricărei școli cinematografice. Originalitatea stilurilor personale derivă din permanenta transgresare a modelului retoric care funcționează în epocă, din transformarea calitativă la care sînt supuse figurile tezaurizate în patrimoniul comun; inovația se instalează în drepturile ei firești.

Teatru și cinema, convenție scenică și șoc al firescului, în aceeași imagine: Eisenstein alături de un actor japonez de teatru Kabuki

Exemplul lui Dovjenko ni se pare unul dintre cele mai grăitoare. La cineastul ucrainian, bogăția neobișnuită și particularitățile simbolicii au o multiplă determinare. Dincolo de monumentalitatea temelor care îl atrag pe Dovjenko, dincolo de temperamentul eruptiv, înflăcărat, al autorului, ele își găsesc explicația în principiile profunde ale poeticii dovjenkiene, ele țin de fibra intimă a unui cinematograf realist și fabulos totodată, înzestrat cu capacitatea de a vedea grandios fenomenele, hrănit în egală măsură de tradițiile oratoriei revoluționare și de sevele culturii folclorice.

Simbolurile și metaforele lui Dovjenko au o mare rază de cuprindere filozofică, reprezintă un adevărat pivot ideologic al filmului: comoara, simbolul tutelar din **Zvenigora,** figurează milenara înțelepciune colectivă; **Arsenal** își concentrează semnificațiile în faimoasa alegorie din final: imaginea muncitorului care nu poate fi secerat de gloanțe; de o amploare simfonică, secvența ultimă din **Pămînt** strînge, ca într-un focar, motivele esențiale ale operei, organizînd savant cuplurile de opoziții simbolice; marea artificială, făurită cu atîta trudă, așteptată cu atîta speranță de eroii din **Poemul mării,** e o apă lustrală, am spune.

Uneori, pentru a construi simboluri cu o mare putere de reverberație, regizorul dă tehnicilor cunoscute o funcționalitate nouă. E suficient să observăm, în acest sens, valoarea expresivă inedită pe care o dobîndește jocul dintre mobil și imobil, dintre caracterul static și cel dinamic al elementelor imaginii, dintre cadrul fix și cadrul în mișcare: începutul din **Arse-**

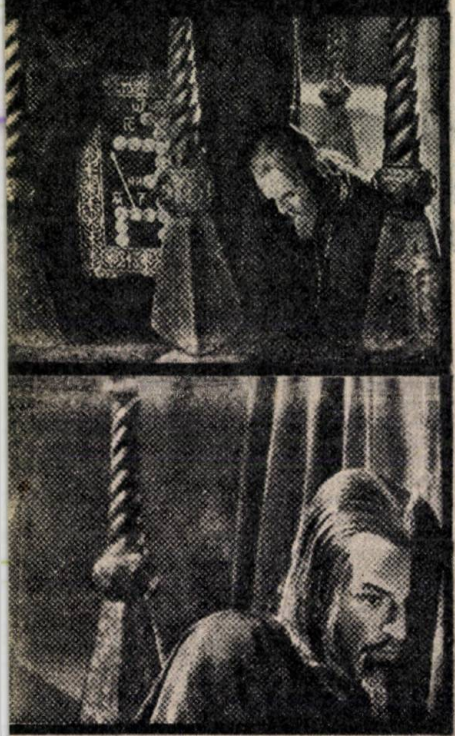
→

nal sugerează oprirea mișcărilor vieții odată cu plecarea oamenilor la război, moartea tragică a satului, în care n-au mai rămas decît invalizii și văduvele încremenite lîngă zăplazuri, ruperea unui ritm existențial; metafora deschide astfel o perspectivă mitică — un întreg cosmos s-a stins. În parte, figurația metaforică a operei lui Dovjenko provine din tezaurul comun, cum s-a putut constata din citările anterioare; o zonă întinsă a ei e alcătuită, însă, din elaborări originale. Ca o inovație apare metafora imortalității din **Arsenal,** devenită la rîndul ei un veritabil topos, preluat, între alții, de Boris Barnet în **Periferie** sau de Alov și Naumov în **Vîntul.** Noi sînt, de asemenea, și figurile retorice născute din sugestiile imagisticii populare: comoara fermecată, semănatul, mărul, eroii înzestrați cu însușiri magice, caii care grăiesc înțelept, unele dintre ele tipice pentru acel fantastic familiar, epurat de nota terifiantă, atît de des întîlnit la regizorul ucrainian.

Puterile lirismului

Stilul lui Dovjenko, inclusiv componenta sa retorică, se fundamentează pe o viziune capabilă să pună în echilibru concretul și abstractul, obiectivul și subiectivul, să stabilească o fericită proporție între emoțional și intelectual, să unească o atitudine politică net afirmată cu o vocație mitică

Pînă la sfîrșit, cu aceeași pasiune pentru montaj: cadre din *Ivan cel Groaznic*



la fel de pronunțată. Cîntăreț al „temelor eterne" (natura, dragostea, viața și moartea), Dovjenko e totodată cronicarul timpului social-istoric; vorbind despre mutațiile istoriei, el rămîne poetul obîrșiilor și al permanențelor, al spectacolului cosmic; descriind evenimentul imediat, nu pierde orizontul generalizărilor filozofice; cultivînd simbolul, nu ignoră forța observației directe. Dialectica privirii lui, evidentă încă din **Zvenigora,** exprimată mai ales în **Arsenal** și **Pămînt,** ține de acel tip de gîndire cinematografică la care se referea Emil Botta, într-un eseu despre stilul regizorilor americani și ruși, atunci cînd constata că „singura viziune care nu poate fi definită e, ni se pare, cea sovietică continua devenire, viața însăși, ondulatorie și diversă, nu încap în formule".

Valul, torentul, furtuna: metafore centrale ale ideii revoluționare

Apartenența operei dovjenkiene la stilul școlii clasice e pusă în lumină și de alte trăsături: tendința spre coralitate, gustul pentru epopeic, patetismul și monumentalitatea, elanul agitatoric. O analiză mai amănunțită decît cea de față ar putea scoate în evidență, de asemenea, trăsăturile care învecinează stilul cineastului ucrainian cu cel al lui Eisenstein (prezența hiperbolei), Pudovkin (esențializarea, cu valoare metaforică, a scenografiei), Vertov (poetica insertului). S-ar observa, cu această ocazie, cum Dovjenko dă cuceririlor expresive ale premergătorilor o formulare profund originală, un statut nou: substratul documentarist e supus unei permanente transformări și „cronica", atîta cît e, are întotdeauna o violență lirică; elementul epopeic se colorează în sensul miturilor folclorice; accentul agitatoric capătă o pregnanță aparte, slujit de procedee retorice îndrăznețe ca acele adresări ale eroilor înspre aparat/spectator, menite să distrugă senzația de spectacol; montajul, principala achiziție de ordin retoric a școlii, e chemat să închege metafora filozofică, să transmită intensitatea lirică a viziunii, să comunice ritmul particular al percepției cineastului, să restituie existența în exuberanță și globalitatea legăturilor dintre lucruri: nimic nu exprimă mai poetic lumea aurorală din **Pămînt** ca montajul polifonic prezent în secvența finală.

Dinamica unui stil

Nu mai puțin semnificativă se dovedește raportarea operei lui Dovjenko la experiența întreprinsă de școala sovietică în deceniul '30—'40, la metamorfoza ei stilistică.

De tendința pe care o vor susține cineaștii afirmați în jurul lui 1933, partizani ai cinematografului narativ-psihologic, regizorul ucrainian se apropie, în primul rînd, prin încercarea de a conferi personajelor o umanitate mai directă, printr-un anumit efort de analiză psihologică. Centrîndu-se pe istoria devenirii unui caracter, surprinzînd trecerea de la psihologia țărănească la psihologia muncitorească, **Ivan,** gîndit ca un film-portret, se preocupă de individualitatea personajului; pe de altă parte, Ivan — spune regizorul într-un articol publicat în epoca turnării filmului — trebuie să fie „eroul ne-eroic" și într-adevăr portretul se eliberează aici de vechea încremenire statuară. Grija pentru psihologic își face loc în **Aerograd** și, cu deosebire, în **Sciors,** unde protagonistul e înzestrat cu o bogată viață interioară, pînă atunci necunoscută personajelor lui Dovjenko. (Dintre ultimele filme ale cineastului, **Sciors** rămîne, dealtfel, singura operă capabilă să echilibreze elementul narativ și cel liric, căci inegalul **Miciurin,** realizat într-o perioadă în care filmul istorico-biografic se transformase în ilustrație didactică și în arheologie moartă, constituie evident o tentativă neizbutită). În planul formelor, modificarea esențială va fi abandonarea montajului rapid, caleidoscopic, în favoarea frazării ample, solemne, înscrise aproape întotdeauna într-un tempo „largo maestoso", tendință existentă în germene încă în filmele mute ale regizorului, singularizîndu-l printre experimentatorii sovietici ai montajului, dar dezvoltată abia acum.

Cu aceste exigențe pe care le impune mișcarea istorică a stilului elaborat de școala clasică, cinematograful lui Dovjenko se acomodează relativ repede și fără dificultate, **Miciurin** fiind o excepție, un film ținînd de epoca imediat postbelică, dominată de schematism, de academism. Departe de a provoca o prefacere radicală a unei întregi poetici ori de a frîna o evoluție naturală, cum s-a întîmplat în unele cazuri, ele lasă intactă configurația interioară a operei, adăugînd sau doar redistribuind anumite accente. Dacă gustul pentru definirea psihologică a eroului apare ca o noutate, valoarea emblematică a tipologiei se păstrează; dacă simplificările energice ale alegoriei sînt părăsite, simbolismul, devenit polivalent și difuz, acționează cu aceeași putere; dacă elementul epic cîștigă teren, lirismul va fi, ca și pînă acum, forța centripetă care organizează discursul, fluxul liber al imaginilor. Dar, înainte de toate, Dovjenko continuă să rămînă autorul de film capabil să opereze reconcilierea îndelung visată între mimesis și phantasia, să pună de acord — într-o nouă unitate, originală — tendința „realistă" și tendința „creatoare".

George LITTERA

Misterul unei nemuritoare povești de dragoste

Cum a dispărut de pe ecranele lumii o splendidă frumusețe a anilor '20 și cum a apărut un cuplu celebru în istoria cinematografului: Iulia Solnțeva — Aleksandr Dovjenko

Cînd am ridicat și eu paharul, recepția era pe sfîrșite și, obosiți, participanții se pregăteau de plecare. Se rostiseră toasturi pentru prietenia dintre creatorii de filme și apariția unor noi capodopere ale cinematografiilor socialiste, pentru pacea de care au nevoie artele și pentru frumos, pentru lucruri din cele mai mari și pentru cauze dintre cele mai nobile...

— Aș dori să închin un pahar și pentru dragoste! am spus, simțind privirile nedumerite ale celor din jurul mesei în formă de T. Ne aflam în luxosul restaurant al Casei cineaștilor din Moscova, la recepția dată în cinstea participanților străini la sărbătoarea lui Aleksandr Dovjenko, de la a cărui naștere se împlineau 90 de ani.

Un toast pentru dragoste

— Da, am repetat, **vă propun să închinăm de astădată pentru ceea ce mi se pare a fi cea mai frumoasă poveste de dragoste din istoria cinematografiei, pentru o fidelitate care a reușit să smulgă „morții obosite", dacă nu vieți, măcar capodopere! Aș vrea să bem în amintirea primului înflorat sărut și ultimei îmbrățișări dintre Iulia Solnțeva și Aleksandr Dovjenko...**

Am ciocnit în tăcere și reculegere. Din capul mesei mi s-a adresat V.E. Baskakov, secretarul Uniunii cineaștilor din URSS:

— Îi voi reproduce chiar astăseară la telefon, Iuliei Ipolitovna, emoționantele dumneavoastră cuvinte. Știți că a trecut de 82 de ani, e suferindă, primește din ce în ce mai rar. Ați văzut doar că n-a putut participa nici la seara solemnă a aniversării...

Știam toate acestea. Solicitaserăm cu toții, fără succes, o întîlnire cu soția și colaboratoarea marelui cineast sovietic. Cu atît mai mare mi-a fost surpriza și bucuria cînd, a doua zi Nikolai Ivanov, tînărul meu însoțitor, student în anul III la limba română, m-a înconștiințat că Iulia Solnțeva era de acord să mă primească pentru o scurtă întrevedere.

...Am sunat și, după scurtă vreme, ne-a deschis Iulia Ipolitovna în persoană. Cu mișcări lente, ne-a condus prin apartamentul mobilat și decorat în stil rustic, cu laițe și covoare ucrainene, dominat de un celebru autoportret al cineastului, datînd din epoca în care picta. În camera cea mare, aburea tradiționalul ceai, ne așteptau ademenitoare felii de tort și, bineînțeles, un imens paner cu mere pîrguite, simbolul belșugului în limbajul poetic dovjenkian.

Conversația începu în franceză, limbă pe care Solnțeva o vorbește cu un accent impecabil și cu o vădită plăcere. Schimbarăm, pentru început, cîteva propoziții de circumstanță, despre cum e vremea la București — la Moscova începutul lui septembrie era mohorît și rece! — despre copii, familie... Familie? Pentru declanșarea discuției noastre, încerc să-mi surprind interlocutoarea printr-o tentativă îndrăzneață:

— N-aveți de unde ști, stimată Iulia Ipolitovna, că ați dezlănțuit în familia mea o adevărată dispută.

În conul de umbră al unui geniu?

Minunații ochi negri ai gazdei noastre mă fixează nedumeriți, dar complice. Cunoaște ea, doar, trucurile ziariștilor!...

— Da, disputa! I-am relatat, într-o seară, soției mele despre neobișnuitul dumneavoastră destin. I-am povestit cum, la mijlocul anilor '20, erați cea mai frumoasă actriță a ecranului sovietic, i-am vorbit despre impresia adîncă lăsată de debutul dumneavoastră în *Aelita*, despre irezistibilul talent de comediană demonstrat în *Vînzătoarea de țigări de la Mosselprom*, alături de Igor Ilinski, despre cariera strălucită care vi se deschidea, despre contractul avantajos pe care vi l-a oferit Hollywoodul, unde, pe atunci, se aflau Eisenstein, Tissé și Alexandrov. Și dumneavoastră ați refuzat toate aceste șanse. Mai mult chiar, ați dispărut de pe ecrane, v-ați întrerupt — spre uimirea și regretul tuturor — promițătoarea carieră de vedetă, întrînd pentru trei lungi dece-

nii în conul de umbră al unui mare bărbat care v-a cucerit și v-a smuls de pe orbita pe care evoluați pînă atunci. Bărbatul pe care l-ați întîlnit și l-ați iubit era Alexandr Dovjenko. I-am povestit soției mele cît de anevoios și-a găsit drum viitorul clasic al cinematografiei, cît de puțini credeau în el pe atunci, cît de puțini îl înțelegeau. Dumneavoastră nu numai că l-ați înțeles, dar ați devenit colaboratoarea sa principală, sprijinul său permanent. Și abia după 30 de ani, cînd omul căruia v-ați dedicat a dispărut prematur, l-ați luat locul pe platou, nu atît pentru a vă afirma, cît pentru a duce mai departe proiectele sale neîmplinite. L-ați reținut pe Dovjenko alături de dumneavoastră, dînd ființă scenariilor sale *Poemul mării, Povestea anilor de foc, Desna cea vrăjită...* **Și, surprinsă, lumea a descoperit în dumneavoastră o nouă și puternică personalitate regizorală, iar în 1961, la Cannes — într-o competiție strînsă în care participau Buñuel cu** *Viridiana,* **De Sica cu** *Ciociara* **și alții, ca Anatole Litwak și Jerzy Kawalerowicz v-ați adjudecat Premiul pentru cea mai bună regie. Și, în cele din urmă, i-am mărturisit soției mele că văd în acest insolit destin artistic, o splendidă imagine a forței iubirii și fidelității feminine, că o privesc ca pe una din acele străvechi legende, care n-au încetat să farmece omenirea, despre iubirea care înfrînge moartea, smulgîndu-i din gheare supraviețuirea celui drag...**

Iulia Solnțeva, care mi-a urmărit atentă abuziv de lungul discurs, zîmbește fugar, îmi mulțumește pentru omagiu, dar nu vede încă pricina disputei. Încurajat, continui:

— Păi — asta este! — că soția mea, scriitoare și ziaristă, sensibilizată de problematica actuală a condiției femeii, mi-a mărturisit că vede lucrurile sub un unghi ceva mai prozaic. Pentru ea, întreagă această poveste era o ilustrare a acelui „etern egoism" masculin, care a înnăbușit, desigur inconștient, timp de 30 de ani, o mare personalitate creatoare, subordonînd-o existenței și operei sale, fie ea și genială. Cine poate calcula, mi-a replicat patetic soția mea, cîte opere importante ar fi putut dărui Solnțeva cinematografiei în această perioadă?

Solnțeva cade pe gînduri. Am fost avertizați că este o persoană dificilă, mi-e teamă să nu fi comis vreo indiscreție sau vreo impietate.

— Înțeleg că îmi cereți să arbitrez în disputa cu soția dumneavoastră, rostește într-un tîrziu, cu un zîmbet liniștitor, care mă face să înțeleg în ce măsură posedă simțul umorului. *Aș arbitra, dar mi-ar trebui un răstimp de reflecție...*

Răsuflu ușurat, o asigur că nu-i pretind nici un răspuns și caut să îndrum discuția pe un teren mai sigur:

— Cum l-ați cunoscut pe Aleksandr Petrovici?

Cadrul ca vers, secvența ca strofă, în filmele unui romantic: Dovjenko (Pămînt)

Un gentleman pe platoul de filmare

Dintr-un sipet bătrînesc, a extras un vechi album de fotografii. Îl răsfoiește cu o lentoare rituală. Dintre filele îngălbenite, desprind chipul oval, cu priviri aprinse de curiozitate, al unei adolescente în uniformă de gimnazistă, apoi cel al unei fete cu părul negru, împodobit cu stranii ornamente spiralate — *Aelita,* fata de pe planeta Marte închipuită de Alexei Tolstoi — apoi o strengăriță cu totul pămînteană, sfidîndu-și privitorii cu un pachet de țigări în mînă — *Vînzătoarea de țigări...*

Și tot răsfoind, începe să-și depene povestirea:

— Era în '28 la Odessa. Turnam acolo un film cu titlul **Jimmy Higgins** *și... ne cam plictiseam. Tocmai rula pe ecrane o peliculă despre care toți cei din jurul meu spuneau că e îngrozitoare. M-au făcut curioasă. Am fost și eu să văd* **Zvenigora,** *căci despre acest film era vorba. N-am înțeles poate mai mult decît ceilalți, dar am ieșit fascinată de viziunea poetică a filmului, de unicitatea lui. Așa l-am cunoscut pe Dovjenko, întîi ca autor al filmului de pe ecran. De-abia mai tîrziu, într-o bună zi, printre salopetele sordide și șepcile jerpelite ale echipei noastre de filmare, a apărut... „un gentleman". Un bărbat frumos, cu o expresie de mîndrie și independență pe chip, îmbrăcat într-un costum cenușiu de croială impecabilă, cu o pălărie de fetru care-i accentua distincția. Mi-ar fi atras imediat atenția, chiar dacă ceilalți nu mi-ar fi șoptit: „Uite-l! E Sașko Dovjenko!" Eu filmam atunci un personaj de „vamp" în* **Jimmy Higgins.** *Iată-mă, așa arătam în film...* (Îmi indică fotografia unei brunete cu părul ondulat, privind triumfai, conștientă de impresia pe care o lasă frumusețea ei, direct spre obiectiv). *Așadar, eram în filmare și, pe platou, nou venit mă urmărea. Știți cum e la filmare! Eram doar vedeta, în jurul meu era o permanentă foială. Doar el, sobru și tăcut, mă fixa de la distanță, stăruitor, fără a spune un cuvînt. A doua zi, l-am revăzut pe platou. Din nou stăruitor, din nou mut. Aveam senzația că sînt supusă unui aparat Roentgen. Prezența lui începuse să mă irite, nu mă mai regăseam, eșuam dublă după dublă. Nici nu știam măcar dacă să atribui mutenia lui timidității sau unui detestabil orgoliu. Patru zile m-a torturat cu stăruința lui tăcută. Și apoi, seara, m-am pomenit cu el în cabina mea. Pătrunsese ca o furtună, vestindu-mă: „Am găsit, portocale!" Le tot scotea din buzunare și le grămădea pe masă. Iar cînd n-a mai avut ce scoate, cînd a trebuit, în sfîrșit, să-mi vorbească, mi-a spus poruncind și implorînd totodată:*

— Aveam nevoie să vă văd. Acum! Imediat! Simțeam că trebuia să fim împreună... Sînteți de acord să mă însoțiți, să ieșim? Da?

Nici o frază fără dragoste

Și trufașa vedetă a ieșit, fără a mai rosti un cuvînt, alături de Sașko Dovjenko, în amurgul care învăluia orașul.

— *Înfloreau teii* — suspină ea acum, în fața albumului deschis, — *era o primăvară unică, plină de arome și în fiecare din zilele care-mi păreau nesfîrșite, nu făceam decît să aștept cu nesaț serile plimbărilor noastre...*

O vreme, Iulia Solnțeva a rămas pe gînduri și în acest timp am încercat să-mi imaginez ce-și spuneau cei doi în răstimpul hoinărelilor prin orașul adormit. Îmi revine în memorie dialogul îndrăgostiților din filmul **Miciurin.**

Ivan — viitorul savant — și Sașa, viitoarea-i soție, se plimbă prin cîmpul înflorit. Vorbele lor sînt șoptite, întretăiate de fierbinți jurăminte reciproce, eternele jurăminte ale îndrăgostiților de pretutindeni, și cumva atît de altfel...

„— Sașa, dragostea mea, aș vrea să-ți spun că...

— *Spune...*

— **M-am gîndit că...**

— *Și eu...*

— **...că noi trebuie să ne cheltuim viața altfel decît ceilalți!**

— *Și acum mai așteptați răspuns la întrebarea inițială?*

Tresar, surprins. Uitasem de întrebare.

— *De ce mi-am întrerupt cariera de actriță? Nici o clipă constrînsă de „tirania" soțului meu. Pur și simplu nu-mi mai plăcea actoria. Îi pierdusem gustul...*

Cum poți pierde gustul de a fi actriță

Și, după o clipă de ezitare, se corectează:

— *Poate că nu-mi mai plăcea ce mi se cerea ca actriță... Făcuseră din mine o apariție standard, personaj exotic, „femeia vamp", rolurile care mi se ofereau îmi apăreau inconsistente, filmele de duzină. După ce-l cunoscusem pe Sașko, nu mai puteam accepta orice ofertă, nu mă mai puteam supune oricărui regizor...*

— **De ce n-ați jucat atunci în filmele lui Dovjenko?**

— *Nu-mi îngăduia mîndria! Era soțul meu... S-ar fi putut insinua că numai de asta mă și distribuia. În jurul unor asemenea perechi - soțul regizor, soția permanent protagonistă - planează totdeauna suspiciunea. Nu vreau să jignesc pe nimeni, dar cuplurile de tipul acesta nu mi-au plăcut niciodată. Mai bine nici nu scrieți asta... Nu! Mai bine nu scrieți! E ceva cu totul personal. O simplă prejudecată...*

— **Și totuși ați alcătuit un cuplu în creația artistică.**

— *Un cuplu!* — o recunoaște cu mîndrie — *dar atît de altfel decît ai celorlalți. Pornea să scrie scenariul. Se retrăgea în camera de alături, iar eu trăgeam cu urechea, la ritmul tăcănitului mașinii de scris. Cînd zgomotul înceta, înțelegeam că e timpul să intervin. Intram și îmi citea pagina pe care tocmai o scosese din mașină. Dacă tăceam, o rupea fără un cuvînt. Ieșeam din nou și tăcănitul reîncepea. Era modul nostru de a colabora. Și-apoi, mai era platoul unde vegheam, interveneam și învățam, erau căutările febrile ale locurilor de filmare, uneori adevărate expediții, ca aceea din Extremul Orient, la care a participat și scriitorul Alexandr Fadeev și din care a izvorît filmul* **Aerograd.** *Pe genericul acestuia figuram ca asistent de regie, la* **Sciors** *deveniserm regizor secund, iar la* **Miciurin** *avansasem coregizor. Documentarele de război le montam singură la Moscova, pe baza imaginilor pe care soțul meu mi le expedia de pe front. A fost o școală, o neîntreruptă și minunată școală.*

Lumea m-a uitat, dar...

— *E adevărat* — continuă într-un tîrziu Iulia Ipolitovna — *această școală m-a costat o carieră de actriță. E adevărat, am renunțat la oferta Hollywoodului. E adevărat, pentru o vreme lumea m-a uitat. Dar am trăit alături de omul pe care l-am iubit și în care am crezut fără margini, am trăit prin el și alături de el și, astăzi, nici nu-mi pot închipui măcar cum ar fi arătat existența mea fără el... Săracă, infinit de săracă! Chiar după ce a dispărut, el a fost cel care m-a împins mereu, mereu, înainte.*

Iulia Solnțeva a tăcut. În jurul nostru s-a lăsat amurgul, o înserare rece de septembrie moscovit. Și gîndul meu încă mai stăruie către un alt amurg, din însorita Odessă, într-o primăvară de demult, cu tei în floare, pe vremea cînd o tînără pereche făcea primii pași împreună, hotărîtă cu orice preț „să trăiască altfel", să nu-și spună niciodată „vreun cuvînt care să nu fie pătruns de dragoste"!

T. CARANFIL

Vocația de a continua o operă:
Cronica anilor de foc,
de Iulia Solnțeva,
după scenariul lui Aleksandr Dovjenko

— *Nici nu știi cît ești de frumos acum!*

— **Cît ești tu de frumoasă! Și niciodată — auzi? — niciodată, fie și în cele mai grele clipe care ne așteaptă, să nu ne spunem vreun cuvînt care să nu fie pătruns de dragoste."**

Așa să fi fost? Să-și fi spus altceva? Iulia Solnțeva închide taina în tăcerea ei și trece mai departe...

S-au căsătorit după cîteva săptămîni...

Din album mă privește sfioasă, supusă, îmbrăcată într-o rochie simplă, cu buline, mireasa; în picioare, dominator, sigur de drumul pe care o călăuzește, bărbatul ține undeva în necuprins, spre stînga. O fotografie aproape țărănească în simplitatea ei. Sașko era doar fiul unui modest pictor de icoane dintr-un sat ucrainean de lîngă Cernigov; Iulia, odrasla unei familii de intelectuali moscoviți de îndelungată tradiție. Așa a dispărut de pe ecranele lumii Iulia Solnțeva, splendida frumusețe a anilor '20.

„Un om ordonat“ pe cărările gloriei

Președintele juriului de la Cannes, din 1984, Dirk Bogarde, și-a publicat memoriile sub titlul „Un om ordonat“. Capitolul de față ni-l prezintă pe marele actor la același Cannes, în '70, premiat pentru *Moarte la Veneția*

După ce timp de șase luni sau poate și mai mult trăisem în pielea lui Von Aschenbach, cu tristețea, singurătatea și pedanteria lui, acum, cînd terminasem turnarea filmului **Moarte la Veneția**, simțeam, sincer vorbind, că mi se luase de pe umeri o povară cumplită. Cuvînt mai potrivit nici că există pentru starea mea de-atunci, chiar dacă pare un clișeu.

Simțeam o detașare totală, o stare prin care mai trecusem cu mulți ani în urmă; simțeam cum renasc în mine elanuri de supremă bucurie și fericire, care mă făceau să salt ca un ied (cînd nu mă vedea nimeni). Prea des, ce-i drept, nu se întîmpla (căci nici nu s-ar fi potrivit cu cei 49 de ani ai mei), dar cînd apăreau aceste elanuri, erau trăiri intense și minunate. Mă simțeam eliberat. Von Aschenbach dispăruse. Pentru totdeauna.

La telefon, Visconti

Retras în sihăstria mea din Provența, aud într-o zi de octombrie glasul ușor răgușit, nerăbdător — fiindcă detesta ca și mine telefoanele — al prietenului meu Visconti.

— Dirk, sînt fericit. Foarte fericit, mi-a spus el. Am văzut prima copie brută a filmului și nu e rău, nu e rău deloc.

— Slavă Domnului!

— Nu slavă domnului, slavă mie — a precizat el. N-avem încă muzica, dar filmul îl avem. Te rog să vii cît poți de repede la Roma, ca să-l vedem, pentru că trebuie să mă duc în cumplitul de Los Angeles, să-l arăt și americanilor. Și plec ca un student sărac. **Dio!** Mi-au spus așa: „Signor Visconti, s-ar putea să fi făcut dumneata un film splendid, întrebarea e dacă o să-l priceapă și spectatorul din Kansas City?" Auzi întrebare, Bogarde! Dar unde s-o afla locul acela atît de cumplit care-i sperie atît de mult?

— Cred că prin Middle-West.

— Uf... se poartă oribil cu mine, ca întotdeauna. Spune, cînd vii?

— După sărbători, Luchino. Trebuie să merg la dentist.

— Dentist? Cît de puțin atent ești cu mine! Înțelegi ce-ți spun? Eu te chem să-mi vezi filmul și tu îmi vorbești de **dentist...** Dio mio!

— Vin cît pot de repede, îți făgăduiesc.

— Zici că te dor dinții?

— Da.

— Mă mir! Cînd ești atît de insensibil, cum de te dor? Of, of, trebuie să aștept, toată Roma trebuie să aștepte pînă își face datoria dentistul tău. Ecco! Ciao, Bogarde!

O discretă foială de prințese

Copia brută a unui film e exact cum spune și termenul: ceva brut. Neiniților — și de multe ori chiar și celor ce se mai pricep la ceva — le lasă o impresie deprimantă. Arată, de obicei, ca un maldăr de secvențe proaste, „făcute în casă". Scenele sînt puse cap la cap într-o suită, așa că se simte „structura", dar nu există încă gradația luminii, a sunetului, a culorii. Nu există încă muzica, nici genericul, nu se simte încă cinema-ul.

...Așa am văzut prima oară **Moarte la Veneția**, la trei după-amiază, într-o sală de proiecție rece a studiourilor Cinecittà. Visconti stătea alături de mine, pe un scaun pliant, înconjurat de cîțiva membri ai familiei și alți cîțiva membri ai echipei pe care îi socotise demni să asiste la dezvăluirea operei sale.

Mai era și o discretă foială de prințese, vreo două-trei contese, vreo trei-patru actori care nu jucaseră în film, dar pe care îi onorase cu invitația pentru că știa el cît de eficienți vor fi în afara studiourilor. Oameni ca Visconti întreține întotdeauna un mic grup de „favoriți", un fel de pești-pilot în jurul balenei. Visconti știa că se poate bizui pe ei, și că la nevoie vor răspîndi comentarii favorabile de la Milano, Roma și Napoli, pînă la Paris și Londra. Nu-l dezamăgeau niciodată. Și dacă se întîmpla vreo „trădare", soarta trădătorului era o moarte lentă, prin sufocare mondenă și teatrală.

Nu-mi mai aduc aminte prea bine astăzi cum m-am simțit după ce ultima imagine a pîlpîit din aparatul de proiecție. Eram amorțit, asta da, îmi aduc aminte. Filmul radia o mare și stranie forță, dar propria mea performanță actoricească mă deprima. Filmul era foarte frumos. Atît și nimic mai mult.

„Filmul radia o mare și stranie forță, dar performanța mea actoricească mă deprima"

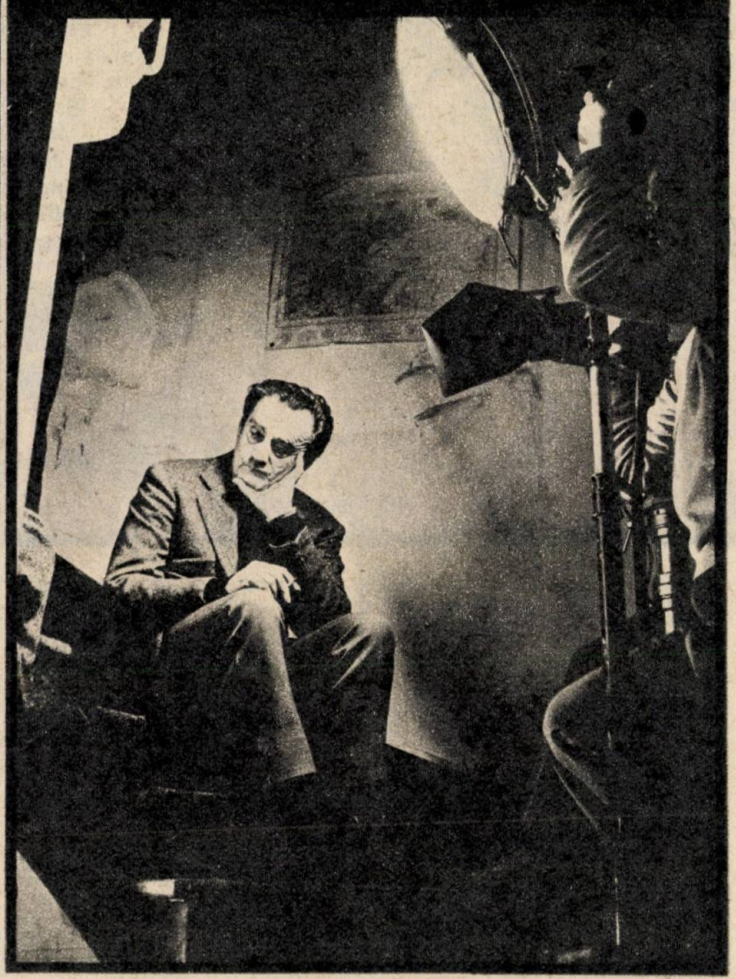
Agentul meu Forwood mi-a spus, pe bună dreptate, că eu eram prea implicat în subiect ca să-mi păstrez obiectivitatea, așa că cel mai înțelept ar fi fost să fiu amabil și să vorbesc cît mai puțin. Ceea ce, la urma urmei, nici nu era prea greu. Eu tot n-aveam nimic de spus.

Visconti, veșnic cu o țigară între degetele lui fine și puternice, primea cu o demnitate papală omagiile „curții sale". Pe urmă, m-a bătut părinteste pe umăr și m-a întrebat:

— **Va bene,** Bogarde? Te mai dor dinții? Să nu te doară nici mîine, pentru că trebuie să reînregistrăm cîteva replici. Ai băgat de seamă? În scena din grădină apare un zgomot de motocicletă și se aud blestematele alea de motoscaffi pe canal. Dar e foarte

→

Producătorii transoceanici au cerut o *Moarte la Veneția* cu... happy end: Luchino Visconti



puțin. Doar cîteva cuvinte, ici-colo, așa că, fără dureri de dinți, de acord?

— Bine, Luchino, fără dureri de dinți!

Cînd am ajuns în ușa sălii de proiecție, m-a strigat iarăși:

— Bogarde, **Bene?** m-a întrebat.

— **Bene** — i-am răspuns, **molto bene.**

Ochii lui cenușii, limpezi, mă priveau direct, foarte calm, făcîndu-mă complicele său.

— **Grazie!** mi-a mai spus și s-a întors spre altcineva.

În seara aceea, după banchetul oferit de Visconti la cel mai la modă restaurant, „Gigi Fazzi", i-am scris unei prietene din Noua Anglie: „Cred că nu mi-a ieșit rolul din **Moarte la Veneția.** A fost o bună „încercare", dar nu cred că e izbutită, nu e dusă pînă la capăt. Vina e a mea — nicidecum a lui Visconti. El zice că e încîntat de ce am făcut, dar pe mine mă roade îndoiala. E trist, dar odată și odată trebuia să se întîmple și una ca asta. S-ar prea putea să fi fost ceva peste puterile mele. E cam așa cum se spune pe la voi, „dulceața nu s-a legat". Orice s-ar spune, eu de încercat am încercat și m-am străduit din răsputeri".

„Moarte la Veneția"... în Kansas City

Filmul a fost gata la termen. Muzica era înregistrată, dublajul terminat. Visconti reușise ca prin minune să păstreze copia pentru el și tehnicienii lui și să nu o arate „banului american", cum le zicea el celor ce-l finanțaseră. Pînă la urmă a trebuit să se ducă în „cumplitul Los Angeles" și să le arate ceea ce plătiseră în parte.

Mi-a povestit apoi, că sala era încîntată de lume și cînd s-au aprins luminile, nimeni nu s-a clintit, nu s-a auzit un sunet. Reacția asta — spunea Visconti — îl încurajase grozav: era convins că asistența fusese captivată de marele final, atît de emoționant, al filmului.

Nici gînd. Erau pur și simplu buimăciți. Unii, mai stingheriți, tușeau discret. Un altul și-a aprins un trabuc. O ceată de bărbați, în haine de nylon boțite, rămăsese cu ochii pironiți pe ecran.

Dîndu-și seama că cineva tot trebuie să spună ceva, un domn mai nervos și cu ochelari s-a ridicat de pe scaun:

— Eu zic că muzica e grozavă. E pur și simplu grozavă. O temă formidabilă. For-mi-da-bi-lă! Cine v-a făcut partitura, signor Visconti?

Satisfăcut că se arătase filmului un interes cît de cît, Visconti i-a informat că muzica fusese compusă de Gustav Mahler.

— E mare, realmente mare! a continuat tipul cel nervos. Ar fi cazul să-i facem un contract.

Cînd s-a întors la Roma și se simțea în siguranță, am rîs amîndoi cu poftă de episodul ăsta. Dar în acea zi, lui Visconti nu-i ardea de rîs.

Pînă la urmă, s-a stabilit că filmul era „neamerican" și că subiectul era foarte periculos. N-ar putea prezenta nici un interes comercial și, așa cum se spune „o omletă e o omletă", e la fel de sigur că nimeni din Kansas City n-ar înțelege despre ce e vorba în filmul ăsta.

Visconti și producătorul asociat, Bob Edwards, s-au întors în Europa cu filmul „în brațe". Erau deprimați la culme.

Un final fericit pentru „Moarte..."?

La Roma, Visconti a rămas la cuțite cu americanii, refuzînd „tăieturile" sugerate și mai ales, cum se zvonise, un nou final, fericit. Visconti striga disperat: „Cum să-i lipești un happy-end lui Thomas Mann? E concepția, e tema lui, e ceva sacrosanct!"

Săptămînă de săptămînă, Bob Edwards mă ținea la curent cu bătălia și cu fiecare zi ce trecea se mergea spre un blocaj total. Nici cea mai mică în-

Fidel lui Thomas Mann, dar... de Luchino Visconti: *Moarte la Veneția*, cu Silvana Mangano, Björn Andersen și Dirk Bogarde

„Rostirea fiecărei fraze era precis gîndită, pentru că, după părerea mea, glasul unui actor reprezintă peste șaptezeci la sută din contribuția lui artistică"

doială că „banul american" voia să „omoare" filmul. De cîte ori vorbea la telefon cu Los Angeles-ul, Visconti amenința că va face un imens scandal în presa lumii.

Într-o seară, Bob Edwards, foarte aferat, m-a chemat la telefon:

— Cineva, un oarecare Julius Norwich îmi pare că-l cheamă, și mi se pare că e lord — îl cunoști cumva? a inițiat o acțiune de salvare a Veneției și vrea să prezinte filmul lui Visconti într-o gală de binefacere la Londra. Prețurile de intrare vor fi foarte ridicate. Regina Angliei a acceptat să asiste și a spus că își aduce și copiii. Ce ai de zis?

— Și cînd ar fi?

— În prima zi liberă din calendarul reginei, la 1 martie.

Visconti le-a comunicat celor din

Los Angeles: „Dacă vreți să anulați proiecția, spuneți-i voi reginei. Eu n-o fac. Niciodată".

La 19 februarie mi s-a telefonat de la Londra, spunîndu-mi-se ca pe 24 să iau parte la o conferință de presă. Am răspuns că nu prea cred că o să fiu acolo.

— Dar **trebuie**, neapărat! mi-a strigat exasperat cel de la capătul firului.

— Uite ce e — i-am răspuns. Nu **trebuie**, pentru că eu nu sînt ținut să respect nici una din obligațiile astea blestemate. Am jucat în film. Astatot.

Știam, bineînțeles, în sinea mea, că pentru nimic în lume nu l-aș părăsi la strîmtoare pe Visconti. Eram gata să-i ajut să treacă prin toate iadurile pe care le mai avea de trecut, dar nu mai puteam permite să mi se poruncească ceva de către mogulii cinematografiei. Îndurasem așa ceva ani și ani în șir. Acum îmi era de ajuns. Aveam de gînd să nu mai pun piciorul pe platou decît în condițiile stipulate de mine.

Un succes? „Certo!"

Festivalul de la Cannes se apropia. Eram într-o situație curioasă. **Moarte la Veneția** urma să concureze în selecția italiană, iar **Mesagerul** lui Losey în cea britanică. Mă trezeam fără să vreau în competiție cu regizorul care a avut, probabil, cea mai mare înrîurire asupra carierei mele cinematografice. În alți ani, participasem la alte festivaluri, cu filme la care lucrasem împreună. De astădată, urma să fim rivali, dar povestea asta ne amuza. La urma urmei, cinematografia este o artă internațională. Mărturisesc că aveam o foarte slabă speranță, — n-am spus-o nimănui — că de data asta voi „pune mîna" pe ceva. Ca de obicei, pe Croazetă, începuseră să zboare zvonurile ca rîndunelele într-o seară de primăvară. Îmi ajunsese la urechi că eram candidatura cea mai categorică la premiul de interpretare masculină. Dar la Cannes întotdeauna e așa și nimeni nu pleacă urechea la zvonuri. Nu sînt eu omul care să ia premii — îmi ziceam. Oricum însă, în forul meu intim, ideea îmi încălzea inima. Numai că speranța părea să moară din fașă. O scrisoare de scuze din partea lui Visconti mă lămurea că dușmanii lui își atinseseră țelul: după o polemică cruntă între oficialitățile franțuzești și finanțatorii americani, triumfase o regulă a festivalului cannez (care de vreo trei, patru ani fusese totuși înlăturată motivat) și anume: că orice film din selecția italiană trebuie să fie prezentat în limba italiană și că niciun interpret dublat nu poate intra în competiție. Eram de acord cu această regulă: după părerea mea, glasul unui actor reprezintă peste șaptezeci la sută din contribuția lui artistică.

Desigur, chiar dacă în cursul turnării aproape nu deschisesem gura, făcusem totuși un efort susținut să rostesc în engleză replicile ce-mi reveneau, cu cadența și nuanțele limbii germane. Construcția fiecărei fraze era precis gîndită și urmasem foarte îndeaproape textul lui Thomas Mann. Gîndul că proza aceea austeră, nesentimentală, era dublată în italiană — limbă care în cel mai bun caz e lirică, iar în cel mai prost — romantică, mă deprima. Visconti era tare trist:

— E tragic, Bogarde. Totul mersese atît de bine. Controlasem, împreună cu Pasquale de Santis, cadru cu cadru, pentru ca totul că fie pus la punct. Țineam să se audă glasul tău la Cannes. Dar dacă ne încăpățînăm cu copia engleză, riscăm să fim eliminați din competiție...

Prieteni și rivali în aceeași competiție

În asemenea împrejurări, am decis să nu asist la proiecția de gală, am acceptat însă să fiu prezent la cea de presă.

Sala era înțesată și o droaie de tineri în blugi încercau să forțeze ușile, deși peste tot se puseseră pancarte: „Complet".

Oamenii stăteau în picioare pe coridoare, pînă și sub ecran. Erau sute de ziariști. Majoritatea spectatorilor erau tineri. Domnea o atmosferă efervescentă. Plutea în aer impresia că se va produce un „eveniment". Simțeam că dacă filmul n-o să le placă, nimic n-o să-i oprească să dea cu pietre și cu sticle în ecran. Era o mulțime deloc pasivă, iar unii se luptaseră, făcuseră coadă ore în șir, ca să-și asigure un loc.

Stăteam între Visconti și Björn Andersen (interpretul lui Tadzio) și mă întrebam: dacă spectatorilor filmul o să li se pară prea lent ori muzica prea obscură? Și — amintindu-mi de prezicerile americanilor —, mă întrebam dacă nu cumva vor rîde la unele scene în care bătrînul intelectual...

Luminile s-au stins și peste sala înțesată s-a așternut o tăcere deplină. Nu mișca nimeni, nu fușnea o hîrtie. Pînă la jumătatea filmului, cînd Von Aschenbach ia decizia tăcută să se întoarcă de la gară la hotelul său din Lido, ca să-și înfrunte viitorul, oricare ar fi fost el, concentrarea din sală era incredibilă, intensă. Apoi spectatorii au izbucnit în ovații asurzitoare, care au acoperit banda sonoră și ne-au uimit pe tustrei prin intensitatea lor. Apoi s-au stins aproape la fel de brusc cum izbucniseră. S-a așternut tăcerea. Într-un colț, o fată suspina.

M-am întors spre Visconti și, în șoaptă, foarte mișcat de cele întîmplate, căci pînă atunci și nici de-atunci încoace n-am mai asistat la un asemenea moment, în viața mea de actor — i-am șoptit:

— Luchino! Cred că am cîștigat!

Și-a întors puțin capul lui cărunt spre mine, cu sprîncenele înălțate într-un reproș apăsat:

— **Certo!** mi-a spus, pe un ton care însemna că fusesem un idiot că nu-mi dădusem seama de la bun început de starea de spirit a sălii.

La sfîrșitul proiecției, ne-am croit drum cu greu printr-o mulțime care se îndrepta exuberantă spre cuvenita conferință de presă. Visconti mergea agale, savurînd bucuria fiecărei clipe, cu o mînă ridicată cînd spre dreapta, cînd spre stînga. Björn și cu mine îl escortam, ușurați, strîngînd zeci de mîini, răspunzînd mulțumirilor, privirilor strălucitoare de emoție, primind mari buchete ori cîte o modestă floricică.

Se dusese vestea în tot Cannes-ul...

Selecție și traducere de **Eugen B. MARIAN**

„Un om ordonat" în vacanță: Dirk Bogarde

MARLENE

autobiografia unui mit

„Marlene D." o carte scrisă de Marlene Dietrich — memoriile celebrei actriţe (1984, Paris, editura Bernard Grasset).

„M-am hotărît să scriu această carte — mărturiseşte actriţa în prefaţă — pentru a spulbera neclarităţile cu privire la viaţa mea. Prea multe prostii au spus şi au scris despre mine gazetarii, care se foloseau de numele meu pentru a mai cîştiga ceva bani... Nici unul din aşa-zişii mei biografi n-a avut amabilitatea să mă consulte (...). Detest să fac pe „vedeta", să devin pe stradă, în aeroport, o pradă pentru curioşi (...). Mă numesc pur şi simplu Marlene Dietrich, cu părere de rău pentru acei biografi care pretind că ar fi un pseudonim. Colegii mei de şcoală pot depune mărturie".

Printre marii prieteni ai actriţei, ale căror portrete se desprind din paginile cărţii: Jean Gabin, Hemingway, Erich Maria Remarque, Giacometti, sir Alexander Fleming, Edith Piaf, Frank Sinatra, Nat King Cole, Stravinsky.

Vă prezentăm portretele a doi dintre ei, doi mari scriitori, aşa cum i-a înregistrat şi i-a păstrat memoria actriţei. Dealtfel, pasiunea pentru literatură a fost decisivă în cariera ei: „Hotărîsem să mă fac actriţă de teatru, pentru că teatrul este singurul loc unde se puteau recita texte dramatice, dar şi poezie. Cum erau poeziile lui Rilke, care îmi sfîrîmau inima şi-n acelaşi timp îmi dădeau curaj".

Un uriaş trist numit Hemingway

Prietenia care m-a legat de Hemingway a generat, firește, o sumedenie de bîrfe. E timpul să restabilim adevărul. Mă aflam la bordul unui vas care lega Europa de America. Cînd? Am uitat. În tot cazul sînt sigură că era după războiul civil din Spania. Pe vas se organizase o serată la care fusesem invitată. Cînd am ajuns, mi-am dat seama că erau deja 12 persoane în jurul mesei. „Scuzaţi-mă — le-am spus — dar nu pot să mă aşez pentru că am fi 13" pe atunci mai eram superstiţioasă. Nimeni nu părea că ar vrea să se ridice, aşa încît am rămas în picioare. Brusc, un uriaş s-a aplecat spre mine. „Aşezaţi-vă, mi-a spus, voi fi al patrusprezecelea". M-am uitat la uriaş, l-am recunoscut pe Hemingway şi am întrebat: „Cine sînteţi?" Asta arată cît de proastă puteam fi. Masa — stil Maxim — a început. La sfîrşit m-a condus pînă la uşa cabinei mele. L-am iubit pe loc. N-am încetat să-l iubesc. L-am iubit platonic. Spun aceasta pentru că dragostea lui pentru mine, şi a mea pentru el, era o dragoste de excepţie în lumea în care trăiam; era pură, absolută. Era o dragoste fără semne de îndoială, ce se întindea dincolo de orizont, dincolo de mormînt, chiar dacă raţiunea îţi spune că aşa ceva nu există. Îi res-

pectam soția, Mary, singura dintre nevestele lui pe care am cunoscut-o. Prietenia noastră durează și azi. I-am păstrat scrisorile și nu sînt deloc dispusă să le încredințez unui muzeu sau unui colecționar. Nu aș suporta ca altcineva să le ia în mînă. Îmi aparțin. Hemingway mi le scria mie și nu vreau ca cineva să le transforme într-o sursă de cîștig.

„Stînca mea de Gibraltar"

El era stînca mea de Gibraltar. Îi plăcea să-l numesc așa. Anii s-au scurs fără el, fiecare an mai dureros decît cel dinainte. Timpul vindecă orice rană. Este un dicton extrem de optimist. Dar din păcate fals. Golul pe care Hemingway l-a lăsat pentru mulți dintre noi și în lume, nu va dispare niciodată. A fost un scriitor dar și un om care a decis, fără să măsoare consecințele actului său, să ne părăsească. Asta a fost alegerea lui.

Pe vremea cînd stătea în Cuba ne scriam extrem de des. Ne răspundeam unul altuia deîndată ce primeam o scrisoare. Vorbeam la telefon ore întregi. Niciodată cînd îl sunam nu mi-a spus că se grăbește sau că ar avea altceva de făcut. Îmi trimitea manuscrisele lui și într-o zi a spus despre mine: „Îi place să scrie. Este un critic inteligent și meticulos. Cînd scriu un text pe care-l consider bun, dacă ea îl citește și-mi spune că i-a plăcut, sînt fericit. Cum cunoaște bine marile teme ale romanelor mele — personaje tipice, decoruri, viața, moartea, onoarea, moralitatea — țin mai mult la părerea ei decît la cea a criticilor. Și pentru că ea știe ce înseamnă dragostea și i-a măsurat întreaga realitate sau absența, țin mai mult la părerea ei decît la părerea oricărui profesor".

Era desigur o judecată extrem de generoasă.

Nu am să înțeleg niciodată de ce mă aprecia atît cît spunea. Adevărul este că dragostea noastră a rezistat chiar și războiului. Îl întîlneam pe atunci, din cînd în cînd. Era întotdeauna extrem de mîndru și făcea mii de proiecte, în timp ce eu, palidă și bolnavă de spaimă, îmi adunam toată energia să-mi compun o mină bună. Scrisese un poem despre război pe care m-a rugat să-l citesc cu voce tare... „Luați această tîrfă, Moartea, drept soție legitimă".../ „Continuă" îmi spunea cînd mă poticneam. Mă numea „Kraut", ceea ce era corect. Să-i fi spus și eu „papă" așa cum îi ziceau mulți dintre prietenii lui, mi se părea ridicol. Eu îi ziceam „Tu". „Spune-mi, Tu" căci era singurul apelativ pe care fusesem în stare să-l găsesc. „Spune-mi Tu", repetam ca o fetiță pierdută ceea ce și eram în ochii lui și ai mei deopotrivă. Îmi vorbea despre tainele vieții. Nu cunoșteam decît dragostea maternă (care-l făcea să surîdă cu acel surîs dulce-amar pe care-l împărțea în jur cu dărnicie) și dragostea cea mai banală. Nu m-a învățat nimic nou, dar mi-a consolidat prin aprobarea lui, gîndurile mele cele mai intime, le-a făcut adevărate și puternice, dîndu-le o aparență de noutate.

Hemingway m-a învățat să scriu

El era ancora, era înțeleptul, era cel ce hotăra, era cel mai bun dintre consilierii mei, șeful bisericii mele intime. Cum am supraviețuit dispariției lui? Nu pot răspunde la această întrebare. Cele dintre voi care au pierdut un tată sau un frate mă vor înțelege. Începi prin a tăgădui evidența, pînă cînd reușești să izgonești durerea, apoi continui să trăiești ca și cum urmează să întîlnești pe cel ce nu mai poate veni la nici o oră din zi sau din noapte. Apoi începi să știi că nu va mai veni niciodată. Ne obișnuim cu toate, chiar și cu suferința.

Hemingway m-a învățat să scriu. Datorită lui, mă apăr de mania abuzului de adjective. Scriam pe atunci articole pentru „Ladies Home Journal" și îmi telefona de două ori pe zi ca să mă întrebe: „Ai dezghețat congelatorul?" Căci nici unul din defectele proprii scriitorilor nu-i scăpase, nici clasicul subterfugiu: „Ai face mai bine să găsești altceva de făcut".

Țin să reproduc aici cîteva extrase din scrisorile lui Hemingway pentru a vă face să înțelegeți nu doar intensitatea sentimentelor care mă legau de acest mare om, ci și umorul lui care mă încîntă:

„Prudența e nefastă imprudenților — tu și cu mine".

„Scrisoarea asta e pe cale să devină mai tristă decît Elveția și Liechtensteinul la un loc".

„Cîteodată uit de tine tot așa cum uit de bătăile inimii mele".

Durerea nu se stinge, ea devine doar obișnuință. Obișnuința nu pare un lucru bun. Cei mai mulți dintre oameni o consideră un rău. Dar cînd e vorba de suferință cred că e un lucru de dorit. De aceeași părere era și Hemingway. Mi-a mărturisit-o într-un moment cînd problemele mele erau neînsemnate în comparație cu ale lui.

Îi simt teribil lipsa. A doua zi după moartea lui eram nebună de furie. La drept vorbind era un fel de a mă lupta cu suferința. Îmi jurase că nu mă va părăsi niciodată dar cine eram eu în comparație cu toți cei pe care-i lăsase în urma lui, copiii, soția, toți cei ce aveau nevoie de el? Eram a cincea roată la căruță. Trăise convins ca și noi toți că zilele lui nu erau numărate. Dar le-a pus capăt înainte de sfîrșitul lor firesc. Și-a hotărît singur ziua. Îi respect alegerea. Dar plîng încă.

M-aș fi bătut ca o leoaică...

Nu mă duc niciodată la înmormîntări. Nu m-am dus nici la a lui Hemingway. Ziarele s-au grăbit să noteze:

„Marlene Dietrich nu este o actriță ca Sarah Bernhardt; ea este un mit, ca Phryné"

André Malraux

Inconfundabilă, chiar și atunci cînd își ascunde fața *(Marlene Dietrich)*

„Ea nu era acolo". De la moartea mamei mele, nu mai calc pe la asemenea ceremonii. Mi-a ajuns ziua aceea. Nu mă simt în stare să mai trec o dată printr-un astfel de coşmar. Îmi plac oamenii vii, fac tot ce pot să le alung tristeţile sau să le alin durerile. Dar mă simt fără pic de putere în faţa teribilei forţe distrugătoare care ne transformă în ţărînă şi care trece triumfătoare pe lîngă noi, luînd cu ea pe cei pe care i-am iubit. Luîndu-şi viaţa, Hemingway nu a vrut să rănească pe nici unul dintre cei care-l iubeau, şi-l admirau. O iubea pe Mary. Îşi iubea fiii. Şi mă iubea foarte, foarte mult şi pe mine. Mă iubea cu toată forţa uriaşă a fiinţei lui şi niciodată n-am izbutit să-i întorc în aceeaşi măsură sentimentele. Deşi am încercat după puterile mele. O ştia. Dealtfel eram mereu în legătură prin telefon. Ori scrisori. Mă informa în fiecare zi despre tensiunea lui arterială de parcă asta ar fi avut o importanţă crucială. El însă aşa credea şi eu însemnam scrupulos cele ce-mi

„Am modelat-o după concepţiile mele, i-am compus chipul după cum l-am văzut eu"

Joseph von Sternberg

comunica. Într-una din zile m-a anunţat că se află în cel mai fabulos colţ din lume: clinica Mayo. Avea încredere în diagnosticul pus de medici. Eu nu. Dar cine eram eu, ca să-l contrazic?

Cînd ai de-a face cu medicii americani nu poţi decît să te îndoieşti de ei. Chirurgii sînt excelenţi, dar dacă nu te pot tăia nu mai ştiu nimic. În Europa medicii sînt mai calificaţi. Ştiinţa lor e superioară. Desigur nu trebuie să te aştepţi la miracole. Numai că în America se moare mai repede şi de aceea poate mai demn. America nu este prea miloasă cu suferinzii. Acolo nu este loc pentru moarte (decît sub pămînt). America nu acordă respect muribunzilor, ca în Europa. Muribundul e doar o bilă pe masa de biliard.

Da, Hemingway ştia ce face şi nu i-am reproşat niciodată ultima hotărîre, deşi opinia mea despre viaţă e total diferită, aceasta şi bineînţeles pentru că eu nu sînt o fiinţă în derivă cum era el; sînt o femeie fără istorii, incapabilă de un act atît de radical. Dacă i-aş fi ştiut intenţia m-aş fi luptat ca o leoaică. Dar el era atît de puternic în comparaţie cu oricare dintre noi, încît, dacă aş fi intervenit m-aş fi trezit probabil pe covor, knock-out. Neobişnuita lui capacitate de a fi fericit contrastează puternic cu aparenţa sa deznădăjduită şi cu acea hotărîre tragică. Realistă cum sînt, nu pot înţelege o asemenea contradicţie. Avea, ca şi mine, un foarte dezvoltat simţ al răspunderii. Şi asta nu se potriveşte cu sinuciderea. Discutam mult cu Hemingway despre responsabilitate şi era de multe ori de aceeaşi părere cu mine. Nu mi-a explicat nimeni pînă acum raţiunea gestului său sinucigaş. Se gîndea poate că odată adulţi, copiii n-ar mai avea nevoie de el. Or poate că se săturase de viaţă? Sînt înclinată să cred că a fost un gest necugetat şi deloc o hotărîre conştientă. Să se fi aflat oare într-o stare de somnambulism? Mă agăţ de această ultimă ipoteză. Oricum, sînt convinsă că gestul lui n-are nimic de-a face cu vreo aducere aminte (tatăl scriitorului s-a sinucis şi el). S-ar putea ca atunci cînd a apăsat pe trăgaci, ceva din străfundul memoriei lui să fi ieşit cu brutalitate la suprafaţă... Dar văd că fac prea multe speculaţii. Ştiu doar atît: că era suferind şi nefericit. Restul, adică tot ce spun aşa-zişii lui biografi, nu e altceva decît „un maldăr de mîrşăvii", cum le numea el adesea.

...Relaţiile pe care le-am avut cu anumiţi oameni celebri sînt poate greu de înţeles. Nu am intenţia să le explic. Dacă nu le înţelegeţi, cu atît mai rău pentru voi. Detestînd situaţiile ambigue, fidelă principiului meu de a respecta „cealaltă femeie", am întîlnit fără să mă opresc mulţi oameni minunaţi, asemenea unui vapor care se încrucişează cu altul, în noapte. Cred că dragostea acestor oameni a fost mai durabilă decît dacă aş fi fost un vapor ancorat în portul lor.

Dietrich: „Sub aparenţă de «dur», omul cel mai sensibil pe care l-am cunoscut" (despre Gabin. Aici în *Le jour se lève*. Cu Michèle Morgan)

Remarque, Rilke şi Parisul vesel

Erich Maria Remarque, celebru pentru „Pe frontul de vest nimic nou,

„Insula speranței", „Trei camarazi" etc. era un om sensibil, un suflet ales, cu un talent delicat, pe care el îl credea inepuizabil.

Între noi a existat o afecțiune destul de specială. Mai întîi pentru că amîndoi sîntem — sau mai curînd eram — germani, vorbeam și iubeam aceeași limbă. Limba maternă contează enorm, mult mai mult decît au spus și au scris atîția mari scriitori. Această limbă a constituit principala legătură care ne-a unit.

L-am cunoscut pe Erich Maria Remarque la Lido, la Veneția. Venisem să-i fac o vizită lui Josef von Sternberg. Remarque s-a apropiat de masa noastră și s-a prezentat. Cred că mă cam fisticisem. Mi se mai întîmplă și astăzi cînd întîlnesc oameni celebri. Nu mă voi obișnui niciodată să-i văd „în carne și oase". A doua zi l-am întîlnit din nou pe plajă. Aveam un volum de Rainer Maria Rilke sub braț și căutam un loc la soare unde să mă instalez ca să citesc. Remarque s-a îndreptat spre mine. S-a uitat la titlul cărții și mi-a spus, nu fără sarcasm: „Văd că citiți autori buni".

Pentru a sublinia ironia din vorbele lui, i-am replicat: „Vreți să vă recit pe loc cîteva poeme?"

Ochii lui întotdeauna sceptici m-au pironit. Nu mă credea. O actriță de cinema care citea? A rămas stupefiat cînd i-am recitat „Leda", „Zile de toamnă", „Ceas grav", „Copilărie", poemele mele preferate. N-ați vrea să mergem să stăm de vorbă în altă parte?" m-a întrebat. L-am urmat. L-am urmat pînă la Paris, și de atunci eu am fost aceea care asculta.

Toate acestea se petreceau înainte de război. La Paris, se aflau localuri de noapte pe care le iubea, localuri unde găseai cele mai bune vinuri, și pe care le aprecia ca un expert — ceea ce explică de ce am rămas eu o neștiutoare în materie: am fost întotdeauna înconjurată de bărbați care se pricepeau, care comandau o sticlă fără să mă consulte, lăsîndu-mă în ignoranța mea. Remarque cunoștea la perfecție vinurile din fiecare țară. Îi plăcea să fie pus la încercare, să descopere numele și anul unui soi, fără să vadă sticla, numai după gust.

Gloria ei a fost în alb-negru. Colorul, o excepție *(Marlene D)*

Ore întregi pentru o frază

Remarque scria foarte greu. Muncea dîrz, ore întregi stătea pe o frază. Toată viața lui a fost marcată de succesul primei cărți „Pe frontul de vest nimic nou". Era convins că niciodată n-ar putea repeta acest miracol, n-ar putea să-l egaleze.

Era o fire melancolică și de o vulnerabilitate maladivă. Mă impresiona nespus acest aspect al personalității sale. Relațiile noastre deosebite mi-au dat din păcate prea adesea prilejul să-i constat disperarea.

Cînd a izbucnit războiul, în vara lui 1939, ne aflam împreună, soțul meu, fiica mea și el, în Antibe. Am uitat să vorbesc despre pasiunea lui Remarque pentru mașinile sport. Avea o Lancia pe care o iubea la nebunie. Ori de cîte ori treceam pe lîngă ea, lovea ușor cu piciorul în caroserie, în semn de tandrețe. Avea s-o ducă la Paris, cu mașina asta, pe fiica mea, trecînd prin valurile de refugiați, puși pe drumuri de război. Soțul meu s-a

„Este curajoasă, frumoasă, fidelă, bună, generoasă, și niciodată nu te plictisești în compania ei"

Ernest Hemingway

înapoiat la Paris, în Packard-ul său, conducînd spre capitală călătorii de ultimă oră, mai ales americanii eșuați în sudul Franței. Lăsasem căminul în pacea și fericirea Antibelor ca să turnez un film în California. Soțul meu, fiica mea și Remarque sosiră la Paris, apoi s-au îmbarcat pe „Queen Mary", ultimul vapor care părăsea un port francez.

Nu exista nici un contact radio în timpul traversării. Eu fredonam „See what the boys in the backroom will have", tremurînd de frică. Apelul lor telefonic m-a găsit pe platoul de filmare. Ajunseseră la New York!

Ușor de vorbit, greu de acționat

Remarque, căruia naziștii îi arseseră cărțile într-un gigantic autodafé

→

își făcuse rost de un pașaport panamez; soțul meu își păstrase pașaportul german.

Cînd America a intrat în război, soțul meu a devenit un „inamic". Remarque, care se stabilise în California, a fost „internat" pe toată perioada ostilităților. Era obligat să nu părăsească hotelul între ora 6 seara și 6 dimineața.

La New York regulamentul era, cu siguranță, mai puțin draconic. Soțul meu nu putea lucra din cauza „cartonașului roz" dar era liber să iasă din hotel. Nenorocirea plana pretutindeni. Îi plîngeam din tot sufletul. Prezența lor în America mă tulbura mai mult decît o puteam spune. Remarque a fost printre primii refugiați care au beneficiat de protecția mea. Soțul meu adusese copilul nostru la Hollywood și ne ajuta să ne organizăm, dar legile în vigoare în California îi obligau să se întoarcă la New York. Detesta „internarea" și spera, împotriva a toate cîte se întîmplau, să-și poată cîștiga existența la New York.

Am găsit o casă pentru Remarque, deși lui îi plăcea să stea la hotel, mai ales pentru că aici, în timpul camuflajului, avea ocazia să întîlnească diferiți oameni.

Paradoxul situației sale îl exaspera: Hitler îi arsese cărțile iar America îl interna. Remarque era un înțelept, cu gîndurile limpezi. Dar înțelepciunea nu-l scutea de suferință. De îndată ce a aflat că măsurile de camuflaj au fost ridicate, s-a instalat pentru cîtva timp la New York, înainte de a se exila în Elveția. Rănit de acești teribili ani, care aruncaseră lumea întreagă în haos, a părăsit Statele Unite cu regret. Credea că se sustrăsese responsabilităților, că nu luptase îndeajuns împotriva nazismului, căci așa cum spunea deseori: „E ușor de vorbit, dar greu de acționat".

Înainte să moară am avut o lungă discuție cu el. Fata mea, pe care el o striga „pisica" stătuse și ea de vorbă cu el. Un prieten mi-a spus că-i era frică de moarte. Înțeleg prea bine lucrul ăsta. Frica de moarte presupune imaginație. Și imaginația era partea lui tare.

„Numele ei începe ca o mîngîiere și sfîrșește ca o lovitură de cravașă"

Jean Cocteau

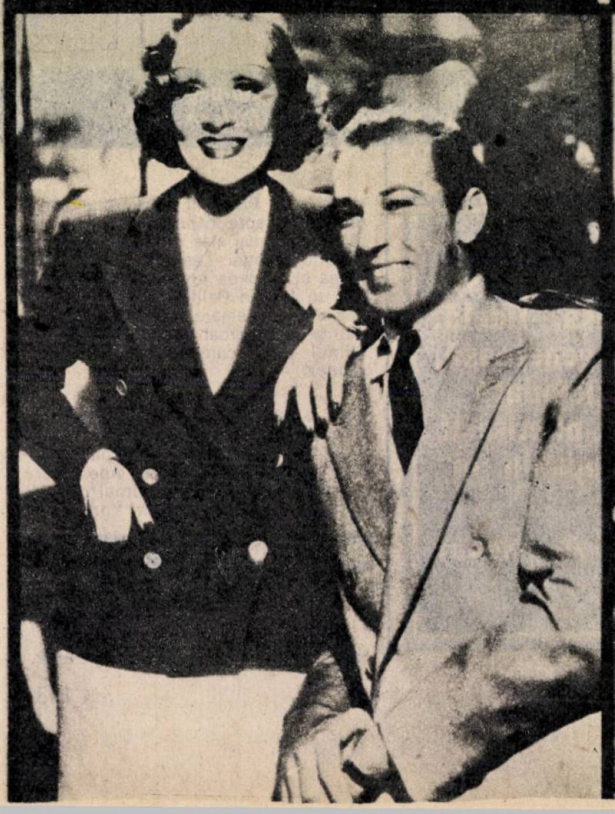
Idoli-scriitori

Poate vă surprinde că nu am mai mulți „idoli-scriitori": Goethe, Rilke, Hamsun, Hemingway, Remarque... L-am admirat mult pe Heinrich Böll, dar el nu reușea să mă vrăjească așa cum au făcut-o cei mai sus pomeniți, deși scrisul său este sobru, superb. Îmi place pentru că redă limbii germane frumusețea originară, pierduta din pricina expresiilor anglo-americane pe care germanii le-au adoptat cu atîta ușurință. Mi-au plăcut, desigur, enorm, Steinbeck, Faulkner, Caldwell. Așa m-au fascinat cîțiva scriitori englezi, nu vorbesc acum de clasici, pe care i-am citit în prima tinerețe. Dar nu îmi amintesc de cărți atît de bogate și plăcute ca acelea ale „idolilor" mei. Cărți și poeme pe care le pot citi și reciti. Poate părea ciudat, dar nu prea îmi place poezia modernă. Poate am avut o educație prea bătrînească pentru a-i înțelege trimiterile și sensurile ascunse. După Rilke nu mai există poezie care să sune plăcut urechilor mele, să-mi încînte sufletul și să sălășluiască în inima mea. Poate doar Auden, poetul pe care îl prefer după Rilke.

De fapt, odată trecut de jumătatea vieții, îți amintești cu plăcere de lecturile tinereții și ele nu mai pot fi depășite decît de marii scriitori. Nu vorbesc de Dickens, Baudelaire sau Rimbaud, pentru a cita doar pe cîțiva din cei ce aș putea spune că m-au luminat. Vorbesc de Hemingway, Faulkner, Caldwell, Hamsun, Böll, Auden. Vorbesc de toată opera lor, nu doar de cîteva pagini de ici, de colo"...

Selecție și traducere:
Adina DARIAN
Roxana PANĂ

În fruntea star sistem-ului
(cu Gary Cooper în *Dorința*)



În timpul războiului, combatantă

Corespondență din Moscova

Amintiri despre o regizoare nu ca oricare alta

Ecranizarea romanului lui Valentin Rasputin „Despărțirea de Matiora" a însemnat despărțirea tragică de o mare regizoare, binecunoscută de cinefilii noștri: Larisa Șepitko

Sala de festivități a Institutului Politehnic din Moscova era arhiplină. Afară, o altă mulțime aștepta la un „bilet în plus". Afișul de la intrare anunța cîteva nume de actori și de critici, apoi, cu litere mari, **Seară închinată artei** și, cu litere mari de tot, **Larisei Șepitko.** Totul era ca la alte sute de seri comemorative, totul afară de un lucru: trecuse doar o jumătate de an de la acel cumplit accident de pe șosea. Durerea era prea vie. Atît pentru vorbitori, cît și pentru ascultători, era o seară a amintirilor. În sală domnea o tăcere pioasă, aplauzele erau rare și, aș spune, grave.

Se vorbea despre o regizoare, deci despre filmele sale, despre munca la aceste filme. Dar artista despre care era vorba trecuse în lumea umbrelor. Orice se spunea, oricum se spunea, erau cuvinte de bilanț. De aceea se alegeau detalii de valoare simbolică — sau poate că așa păreau ele, acum?

Cel mai de nepătruns mister al Larisei era, după părerea mea, capacitatea ei de schimbare.

Am intrat la facultate în același an — ea venind direct de pe băncile școlii, eu după ce cochetasem puțin cu arta. Larisa făcea parte din clasa lui Dovjenko. Se știe că Dovjenko a remarcat-o pe tînăra ucraineană, a sprijinit-o. Pe atunci era foarte la modă să ți se reproșeze necunoașterea vieții. Acum îmi dau seama că era un reproș întemeiat, dar nu în sensul care i se atribuia la vremea aceea. Generația noastră era o generație „de carte". Nici tineretul de azi nu citește, cred, mai puțin, însă el vede dincolo de literele cărții, viața, viața cea de toate zilele, ceea ce este extrem de important. Noi eram niște idealiști ai hîrtiei. Ne deprinsesem, încă de pe băncile școlii, să jurăm pe filozofia gazetelor și nici unuia nu-i trecea prin minte să se îndoiască de exactitatea ei, să se întrebe dacă are acoperire. Observasem și noi, uneori, că filmele se fac după filme și cărțile după cărți, dar era vina vieții — nu-i așa? — că nu se încadra în schemele atît de atrăgătoare și de înălțătoare. Ne aștepta un drum lung, abia urma să ne schimbăm modul de a gîndi, să învățăm a potrivi nu viața după cuvinte, ci cuvintele după viață — fiecare în felul său, conform cu structura sa.

Arșița... Aripi... Tu și eu... Ascensiune — filmele Larisei... Pentru **Ascensiune** a luat Mareie premiu la festivalul unional de la Riga. După **Ascensiune** a avut o perioadă grea. Chiar succesul, care se răspîndea de-a lungul și de-a latul lumii, tăinuia un pericol. Ba încă un pericol dublu, întrucît filmele sale exprimau deplin și consumaseră mult din ce gîndise, din ce acumulase ea în decursul anilor: reprezentau un bilanț spiritual al multor faze ale lucrării sale interioare. Să se repete — nu putea, dar unde să găsească acel ceva care să fie aportul ei nou?

A apărut însă romanul lui Valentin Rasputin, „Despărțirea de Matiora", care a pus capăt tuturor îndoielilor ei. Acum trebuia să-i convingă pe alții că proza în cauză poate fi transpusă cinematografic, că problematica pe care o abordează este importantă, că trama nu va fi plicticoasă.

Filmul este acum gata și are în pregeneric o îndurerată dedicație pentru membrii echipei de filmare care și-au pierdut viața în acel accident de circulație.

Familiile de regizori, soț și soție, sînt cazuri rare. Viața-i viață, iar producția de filme nu e sentimentală... Nu se terminase bine trista ceremonie că pe regizorul Elem Klimov, soțul Larisei, îl și zoreau să dea răspunsul dacă e de acord să continue filmul început de defunctă. Cine să o facă, dacă nu el, de vreme ce însemnările și indicațiile regizorale se păstrau, ca să zic așa, în seiful familiei? Evident, filmul **Despărțirea de Matiora** (mi se pare că titlul definitiv este **Despărțire)** nu aparține integral Larisei Șepitko. Klimov a pornit la drum avînd la îndemînă scenariul, distribuția și cîteva sute de metri de peliculă filmată pentru o secvență. Dar filmul — și asta o va simți fiecare — nu este nici numai al lui Klimov. În această operă puternică, pătimașă, gravă, se simte ceva din dramatismul sobru, ascetic al Larisei Șepitko și din amărăciunea și sarcasmul lui Elem Klimov, uneori în aceeași scenă, în același cadru. Nu ar fi fost așa, dacă Klimov s-ar fi limitat să aplice conștiincios ideile soției sale, fără să pună în munca lui tot focul sufletului și durerea insuportabilă a pierderii suferite. Amîndorura le-a fost necesar contactul cu galaxia acelui sat siberian, — despre care e vorba în film — cu primordialitatea lumii satului.

Iarna, cînd filmările s-au întrerupt, în așteptarea naturii însorite și înverzite, echipa a făcut scurt-metrajul **Larisa,** pe baza celor patru sute de fotografii ale talentatului Nikola Knisiuk, a fotografiilor din copilărie și tinerețe ale Larisei, pe baza materialului filmat cu trista ocazie a înmormîntării și a reportajului realizat, pe șaptezeci de metri de peliculă, de regizorul secund al filmului **Ascensiune,** în timp ce se lucra la scena execuției. La toate acestea s-au adăugat o bandă de magnetofon cu vocea Larisei, cîteva interviuri-fulger cu persoane care au cunoscut-o îndeaproape și fragmente din filmele ei.

Arta este familiarizată cu acest mod de exprimare a durerii: sculptorul cioplește în marmură chipul iubitei defuncte, poeta plînge în versuri bărbatul adorat. Documentarul **Larisa** este un obelisc de celuloid înălțat de colegii cineaști, cu aceeași fierbinte dorință de a opri timpul, de a pune în lucrarea mîinilor și a sufletului lor toată durerea și recunoștința, tristețea și veneratia lor. Iar esența este asta: că a venit pe lume și a trecut meteoric prin ea o ființă omenească, o femeie, o mamă tînără, o artistă, un om încăpățînat și încrezător, hotărît și vulnerabil, neînfricat, puternic și foarte fragil.

Ce noroc că a existat!

Victor DIOMIN

Lucidă, pasionată, gravă: *Larisa Șepitko*

literatura regizorilor debutanți

Interludii poetice

Doi tineri regizori, Mihai Diaconescu și Dumitru Dinulescu, autori de scurtmetraje, pe punctul de a debuta cu filme de lungmetraj, și-au făcut demult debutul în literatură. Situație inedită pentru cinematografia noastră, cînd debutanții în regie sînt de două ori autori, cum se vede și din proza și poeziile inedite alăturate

Sandu și calculatorul

Sandu avea în față un calculator. Se uita la el. Și calculatorul se uita la el.

— Relația între mașină și om, se gîndi cititorul, e o relație ambivalentă.

— Aiurea, spuse scriitorul, nu e ambivalentă, e într-o singură direcție valentă, fiindcă doar calculatorul contează.

— De ce? se miră cititorul.

— O să vedeți, spuse scriitorul.

Și urmă...

Dar iată ce gîndi calculatorul:

— ???????????????

Calculatorul gîndea astfel extrem de profund. Ce altceva decît întrebarea repetată la nesfîrșit poate fi mai profund?

Dar totuși să vedem ce-a făcut Sandu a doua zi.

A doua zi, cunoaște din întîmplare, într-un cerc de prieteni, o fată, care e un calculator deghizat.

El își dă seama de asta și e atras de vibrația pe care numai el o înțelege, el cu meseria lui de programator, dar fața-calculator nu se lasă.

Își continuă mersul precis prin viață și Sandu, care e cam haotic, rămîne destul de în urmă.

Fata se gîndește, de pildă, că Sandu are treizeci și cinci de ani și totuși nu posedă automobil, ceea ce dovedește că Sandu e cam papălapte.

Și nu numai că nu posedă automobil, dar el n-a făcut pînă acum studii universitare: să fie și el un inginer sau un doctor, un avocat sau un contabil-șef. E drept, însă, că nici ea n-a făcut facultatea: dar ea e cu totul altceva.

— Dar sînt un băiat bun, își pledează Sandu cauza.

Calculatorul îl privește însă cu ochii reci, metalici, ca o relație între zero și unu. Și-i răspunde:

— Frumos nu ești, e drept însă că nu ești nici urît. Facultate n-ai, e drept însă că ai o meserie interesantă și de viitor. Automobil n-ai, dar ai totuși garsonieră proprietate personală și douăzeci de mii de lei la CEC pe librete de cîte cinci mii de lei, cu dobînda în cîștiguri (eventuale) de autoturisme. Nu ești nici tînăr, totuși nu ești bătrîn. Ce să fac cu tine? Nici nu te-aș respinge, dar nici nu te pot accepta. Ce să fac cu tine? Și ea-și puse de față cu el o întrebare lungă-lungă, formată dintr-un șir nesfîrșit de semne:

— ????????????...

A doua zi, la serviciu, Sandu privea trist spre calculatorul la care lucra. Ar fi făcut un program, ca să-l întrebe pe el, pe calculatorul acesta din fața lui, ce-i de făcut. Dar nici nu știa să facă un astfel de program, și, desigur, nici n-avea voie să se joace cu calculatorul în interes personal.

Seara se întîlni cu fata iar.

— Nu sînt cinică, sînt sinceră, mărturisi ea. Mă-ntîlnesc cu tine fiindcă sînt singură. Abia am ratat o iubire fundamentală. Tu nu ești făcut pentru o iubire fundamentală. Aș vrea să mă mai întîlnesc cu tine de trei-patru ori, apoi întîlnirile noastre vor înceta. Să ne-ntîlnim în continuare ar fi o pierdere de vreme. Și pentru mine și pentru tine.

Erau sus, la berăria „București", nou deschisă, la marele hotel „București", din București, berăria aceea toată îmbrăcată în roz care te face să te simți ca-n filme cu oameni bine.

Pe Sandu îl mira că fata nu remarcă în ce local bun o scosese și cu un serviciu realmente ireproșabil, deși o bere băută aici ar fi vreo patru băute-n altă parte.

Dar Sandu se înșela. Fata avea acut simțul valorii și înregistra faptul acesta cu discreție, în ea însăși. Adică faptul însuși că avea simțul valorii și înregistra totodată și că localul era foarte bun.

Ieșiră afară. Deși era început de februarie, aerul era foarte bun. Se simțea primăvara apropiată, ca atunci cînd mergi mult pe mare, ești marinar și simți apropierea țărmului.

Totodată fetei îi plăcea că Sandu era delicat și serios.

Fostul ei iubit fusese un inginer cu automobil proprietate personală, cu un apartament de trei camere, în care avea tot felul de difuzoare, stație și un magnetofon „Kashtan" pe care l-a reperat în magazine că e peste 9000 de lei.

Se obișnuise deci cu alt nivel de viață. E drept însă că inginerul era urît, abia divorțase și avea patruzeci și cinci de ani. Dar astea erau singurele lui defecte.

Fata avea douăzeci și trei de ani.

— De ce nu te-ai însurat pînă acum? îl întrebă ea pe Sandu.

— N-am dat decît peste femei neserioase, mărturisi el.

Fetei îi plăcu răspunsul lui Sandu. Și i se păru logic. Știa că majoritatea fetelor sînt neserioase. Și se știa pe ea fată serioasă, ceea ce-i dădea un nesecat sentiment de superioritate, în care se simțea învelită în cercuri concentrice.

Ajunseră în stația lui 137. Ea stătea în Drumul Taberei. Stătură în fața magazinului de artizanat de vizavi de Ateneu. Atunci Sandu se repezi și o sărută. O sărută, scurt, rece, atent, convingător totuși. Fetei îi plăcu obrăznicia lui, dar rămaseră tăcuți în continuare. Autobuzul se apropia de stație, ea-i întinse mîna și el vru s-o sărute iar, măcar pe obraz, dar fata încordă mîna și el atunci îi sărută frenetic mîna. Autobuzul oprise în stație. Ea se-ntoarse repede, îl sărută scurt, rapid și sări literalmente în autobuz, strecurîndu-se printre lume. Buimăcit, Sandu rămase o clipă pe loc, apoi se repezi și el spre autobuz. Dar era prea tîrziu. Ușa se închisese și auto-

După scurt-metrajul inspirat de nuvela lui Marin Preda „Întîlnirea din pămînturi", inserat în filmul-scheci **De patru ori start, Dumitru Dinulescu** este în producție cu **Sursa**, după un scenariu de Ion Băieșu

buzul porni. Sandu ar fi luat un taxi, ar fi urmărit autobuzul, dar desigur nu găsi nici un taxi și rămase mofluz. Deodată un taxi opri chiar lîngă el, dar o femeie îmbrăcată-n blană, veni din spate, îi înghiontì cu cotul și se sui repede în taxi. Îi închise ușa-n nas.

Iar el nu apucase să stabilească cu fata o nouă întîlnire, iar fata n-avea telefon.

Sandu era distrus. Se gîndea, mai ales, că fata nu-i deloc atît de rea cît vrea să pară, ba din contră, e o fată absolut adorabilă, exact așa cum își dorise, cum visase, cu totul altceva decît fetele neserioase pe care le întîlnise pînă acum.

În autobuz fata își consuma în îmbuiceală emoția care-o apucase. Se gîndea ce-i de făcut. După ce coborî din autobuz, se îmbăie pur și simplu în aerul primăvăratic al nopții de februarie. Acum emoția o cuprinse și mai tare. Se-mbăia-n vîntul de primăvară și în emoția cauzată de Sandu și astfel dublu îmbăiată ajunse acasă. Părinții nu se culcaseră, tatăl vorbea la telefon, nu era adevărat ce-i spusese lui Sandu că n-are telefon, iar maică-sa trebăluia prin bucătărie.

— Uite, ai o scrisoare, îi spuse maică-sa și-i întinse un plic simplu, alb.

Scrisoarea era de la Gigi, fostul ei coleg de școală, dar era de fapt iubitul ei de dinainte de inginer, pentru că Gigi plecase-n armată și ea nu era să rămînă singură, nu?

„Scumpă Anca,

îi scria Gigi,

„...e ora 19, abia acum am timp să-ți scriu. Tu de ce nu-mi mai scrii? Am stat pînă acum în camera de armament și am băut o cafea cu doi băieți de la mine din pluton, am stat la taclale și am mîncat. A fost o după-amiază de duminică, plină de lenevală, foarte plăcută. Bineînțeles, ar fi fost nemaipomenit să fi mers împreună la film în seara asta și pe urmă să mergem undeva să bem ceva, și pe urmă să mergem la mine! Să nu fi fost în armată acum, cred că te-aș înnebuni!

Transmite-le, te rog, salutări din partea mea Corinei și lui Georgel.

Sper că stai acasă în seara asta și nu-ți faci de cap!

Scrie-mi, te rog, iepurașul meu scump și mic, te sărut cu foc de cîte ori vrei tu, că dacă ar fi să te sărut de cîte ori vreau eu, te-aș omorî!

Al tău. Gigi..."

Fata lăsă scrisoarea pe masă. Maică-sa intră-n sufragerie, o privi bănuitoare și o întrebă:

— Ce-i cu tine? Ce-ai căzut în butoiul cu melancolie? Cine-ți scrie?

— Gigi. N-ai văzut pe plic?

— Nu. Nu m-am uitat. Dar ce zice?

— Nimic deosebit, face armata și abia așteaptă să se libereze.

— Nu mănînci ceva?

— Nu, merci.

— Cum dorești, zise, rece, maică-sa și se-ntoarse-n bucătărie unde ajunsese și taică-său, care se și așezase să-și primească tainul de seară.

Anca se duse-n camera ei, se dezbrăcă și începu, desigur, să se gîndească, să le cîntărească pe toate.

Hotărî atunci să-i scrie chiar a doua zi lui Gigi, care după socotelile ei nu mai avea decît vreo trei luni pînă la liberare și pînă atunci, să fie cuminte.

I se păru mai logic și mai corect astfel.

Între timp, Sandu intrase la Athénée Palace și bea o bere. Se gîndea ce are de făcut în continuare. Își dădea în mod logic seama că trebuie să caute o altă fată și că pe Anca o pierduse definitiv.

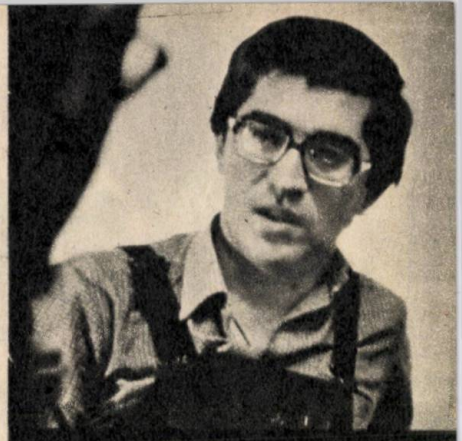
Și a doua zi, la serviciu, sta tot așa în fața calculatorului și lucra de zor. Calculatorul răspundea cuminte la comenzi, era foarte supus, dar în sinea lui rîdea strengărește.

Știa toată povestea lui Sandu cu Anca și se amuza copios. Dar, discret, discret de tot, fiindcă se amuza tacit, ca orice calculator.

Care, de fapt, numai el contează, restul e literatură, poezie și alte năzdrăvănii, așa că de-aia pot să zic eu, ca scriitor, că relația dintre om și mașină nu e ambivalentă, ci e doar — nu-i așa? — numai și numai într-o singură direcție valentă, adică de la calculator la om, asta contează. Nu-i așa, nu-i așa, dragi cititori?

Gîndiți-vă și voi și puneți calculatorul din voi la lucru. Și să vedeți ce bine o să fie!

Dumitru DINULESCU



Laureat al Marelui premiu ex aequo pentru filmele de institut **(Aur, cît un nasture pe piept,** 1983), Mihai Diaconescu (pe numele lui de scenarist Anghel Mora, cu care a semnat **Să mori rănit din dragoste de viață**) lucrează la lung-metrajul de montaj **Premii, lauri, amintiri**

hai să vorbim

strig cît mă țin plămînii
mei de plută
poate auzul ti se va trezi!
hai să vorbim nu vezi cît e de mută
plăpînda stare de a fi.
strig și sparg clipa care cochetează
cu zîmbetul meu palid și-nghețat
tu mă privești așa cum se veghează
rănit de moarte, tînărul soldat.
strig ca-n pustiu și fără încetare
doar grindină se naște din cuvinte,
ne-atingem, dar din depărtare,
tu îmi surîzi și nu-ți aduci aminte.

sau pur și simplu

să spui un cuvînt
și să nu te latre cîinii,
să reciți un poem și să nu te latre cîinii,
să scuturi memoria tandră a lumii
și să nu te latre cîinii,
să pui degetul pe rană și să spui:
eu și lumea dimpotrivă și totuși totuna
și să nu te vestejească
cu lumina ei galbenă luna
și să nu te latre cîinii,
cîinii ce latră luna.

sau pur și simplu să mori
cu inima-n palmă,
cu mîna întinsă
arătînd inima ta tuturor.

sau pur și simplu să mori.

în urmărirea luminii

lui Constantin Noica

să-mi pun pofta-n cui,
cu alte cuvinte să-mi răstignesc visul
undeva în aer de cel mai ascuțit punct,
de-o săgeată.

n-am nici o șansă în fața lucrurilor,
n-am să ajung niciodată lumina.
cînd începi să ai gînduri
este ca și cum te-ai rostogoli pe trepte
și cuprins de o tandră rușine
pornesc din nou de la capătul clipei ce tocmai trecu.

Mihai DIACONESCU

Piedone, justițiarul... (Bud Spencer)

„Video“ și cine-leucemia

O știre minusculă, strecurată în presa de specialitate la 9 septembrie 1983, anunța închiderea ultimei săli de cinema din Insulele Bermude, teritoriu britanic din Oceanul Atlantic, cu începere din ianuarie 1984: „consecință tragică a succesului videocasetelor“. Majoritatea filmelor programate a ieși în premieră erau deja oferite publicului în cele 12 puncte de închiriere a videocasetelor. Scurt și cuprinzător. Pentru ochiul neavizat, o știre anodină în raport cu marile probleme ale cinematografiei mondiale, confruntată cu criza de idei și, mai ales, cu enorme dificultăți financiare. O cinematografie care supraviețuiește cu greu de cînd civilizația audiovizuală s-a îmbogățit cu noile mijloace de comunicare — televiziunea prin cablu și saprofitul ei, videocaseta.

Nimeni n-a vărsat o lacrimă profesională la gîndul că pentru cei 56 000 de locuitori ai insulelor Bermude ultima sală de cinematograf a sucombat, tot așa cum nimeni sau aproape nimeni n-a frisonat de emoție la vestea că Tino Rosi, celebrul cîntăreț din filmul **Marinella** (1935), a dispărut la 26 septembrie 1983. „Il vivere e un correre alla morte“ a decis bătrînul Dante și, cu asta, basta.

Tot ce se poate, dar cineastului analist nu-i poate scăpa esența faptelor. Vasăzică, o colectivitate relativ închisă, temperamental predispusă contactului citadin, pentru care filmul era pînă deunăzi singura posibilitate de amuzament, întoarce spatele cinematografului sub presiunea noilor tehnici și se retrage la domiciliu. Într-un punct de pe glob, cinematograful a fost lichidat definitiv, irevocabil? Cît despre Tino Rosi, acest Julio Iglesias ai deceniului 3, prin ei nu moare un om, ci pare să sucombe o epocă, epoca filmului romanțios, puțin naiv, melodramatic, o spumă de reverie și inocență lirică, dar care a fascinat, cîndva, zeci de milioane de spectatori. În Bermude și aiurea, ceva fundamental s-a schimbat. Ce anume?

Noul începe abia acum

Toți analiștii sînt unanim de acord că situația filmului în raport cu televiziunea s-a stabilizat în jurul anilor '70, nu atît pe seama creșterii numărului de spectatori, cît datorită unei politici raționale de colaborare cu societățile TV, paralel cu dublarea prețului de intrare în sala de cinema. Redresarea cinematografului este pur economică.